



朱光潛全集

11

朱光潛全集

第十一卷



安徽教育出版社

朱光潜全集

第十一卷

安徽教育出版社出版

(合肥市金寨路283号)

安徽省新华书店发行 安徽新华印刷厂印刷

*

开本: 850×1168 1/32 印张: 16.5 插页: 2 字数: 380,000

1989年5月第1版 1989年5月第1次印刷

印数: 5,000

ISBN 7-5336-0111-4/B·11

定价 10.90 元

第十一卷说明

本卷收译作三种：

〔法〕柏地耶(今译贝迪耶)述《愁斯丹和绮瑟》(今译《特里斯丹和绮瑟》)，开明书店1930年7月出版。

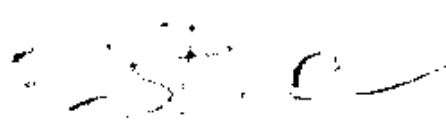
〔意〕克罗齐著《美学原理》，1947年11月由正中书局出版，1958年2月作家出版社出版修订版，修订版与韩邦凯、罗芄译克罗齐《美学纲要》1983年11月由外国文学出版社出合订版。本卷依修订版排印。

〔美〕哈拉普著《艺术的社会根源》，1951年10月由新文艺出版社出版。

为统一全集的注释体例，原书不论是章后注或是书后注，一律改为脚注。

《朱光潜全集》编辑委员会

1988年8月





1940年前后朱光潜（右二）同国内外友人合影



愁斯丹和绮瑟在大松下

Lalau 作

目 录

愁斯丹和绮瑟的故事

Gaston Paris 原序(节译)	5
译者序	8
一 愁斯丹的幼年	11
二 爱尔兰的冒豪特	17
三 金发美人	22
四 动情丹	31
五 白兰简	35
六 大松树	39
七 矮子浮劳生	47
八 跳 寺	51
九 茂罗洼林	58
一〇 道人奥格林	64
一一 奇遇津	68
一二 红铁审判	74
一三 夜莺的歌声	80

一四 幻 铃.....	86
一五 皓腕绮瑟.....	89
一六 嘉阿登.....	96
一七 李党丁莱	101
一八 愁斯丹的疯狂	107
一九 死	116
译名对照表	123

美 学 原 理

修正版译者序	127
第一版译者序	129

第一章 直觉与表现131

直觉的知识——直觉知识可离理性知识而独立——直觉与知觉
——直觉与时间空间概念——直觉与感受——直觉与联想——直
觉与表象——直觉与表现——直觉与表现有分别的错觉——直觉
与表现的统一

第二章 直觉与艺术143

附带的结论和说明——艺术与直觉的知识统一——它们没有种类
上的分别——它们没有强度上的分别——它们的分别是宽度上的
和经验的——艺术的天才——美学中的内容与形式——评艺术模
仿自然说与艺术的幻觉说——评艺术为感觉的(非认识的)事实说
——审美的形象和感觉——评审美的感官说——艺术作品的整一
性与不可分性——艺术作为解放者

第三章 艺术与哲学154

理性的知识不能离直觉的知识——评对本说的反驳——艺术与科学——内容与形式的另一意义。散文与诗——第一度与第二度的关系——知识没有其它形式——历史——它与艺术的同异——历史的批评——历史的怀疑主义——哲学为完善的科学，所谓自然科学和它们的局限性——现象与本体

第四章 美学中的历史主义与理智主义165

评合理说与自然主义——评艺术须有观念议论及典型诸说——评象征与寓言——评艺术的和文学的种类说——判断艺术时由种类说所生的错误——种类区分的经验的意义

第五章 史学与逻辑学中的类似错误173

评历史哲学——美学优越逻辑学——逻辑学的本质——逻辑的判断与非逻辑的判断的分别——三段论法——逻辑的假与审美的真——改革过的逻辑学

第六章 认识的活动与实践的活动183

意志——意志是知识的归宿——反驳与解答——评实践的判断或价值的判断——从审美的活动中排除实践的活动——评艺术的目的说及内容的选择说——从实践的观点看，艺术是无害的——艺术的独立——评风格即人格说——评艺术须真诚说

第七章 认识的活动与实践的活动的类比191

实践活动的两个形式——经济上的有用的活动——有用的活动与技术的活动的分别——有用的与自私的两概念的分别——经济的意志与道德的意志——纯粹的经济性——道德的经济方面——纯经济的活动和在道德上不分好坏的活动的谬见——评功利主义与伦理学经济学的改造——实践活动中的现象与本体

第八章 其它心灵的形式不存在198

心灵的系统——天才的各种形式——第五形式的活动不存在：法

律，社会性——宗教——形而上学——心里的想象与直觉的理智——神秘的美学——艺术的朽与不朽	
第九章 论表现不可分为各种形态或程度，并评修词学	205
艺术的各种性质——表现没有形态的分别——翻译的不可能性——评修词的品类——修词品类的经验的意义——(一)这些品类名目用作审美事实的同义字——(二)它们用来指各种审美的欠缺——(三)它们超出审美范围而用于科学的意义——修词学在学校里——诸表现品的类似点——翻译的相对的可能性	
第十章 各种审美的感觉以及美与丑的分别	212
感觉一词的各种意义——感觉当作活动——感觉与经济活动的统一——评快感主义——每种活动都有感觉陪伴——感觉中几个常见分别的意义——价值与反价值：对立面及其统一——美当作表现的价值或干脆地当作表现——丑，丑中之美的因素——不美不丑的表现品不存在——真正的审美的感觉以及陪伴的或偶来的感觉——评外表的感觉说	
第十一章 评审美的快感主义	220
评美与高等感官的快感的混淆——评游戏说——评性欲说与胜利说——评同情说的美学。内容与形式在同情说中的意义——审美的快感主义与道德主义——道学否定艺术，教书匠辩护艺术——评纯美说	
第十二章 同情说的美学和一些假充审美的概念	225
假充审美的概念和同情说的美学——评艺术丑与征服丑的学说——各种假充审美的概念属于心理学——这些概念不能有严格的定义——实例：雄伟的，喜剧的，诙谐的诸词的定义——这些概念与审美的概念的关系	
第十三章 自然与艺术中的“物理的美”	232

审美的活动与物理的概念——表现：审美的意义与自然科学的意义——表象与记忆——备忘工具的制造——物理的美——内容与形式：另一意义——自然美与人为美——混合的美——写作符号——自由的美与非自由的美——评非自由的美——创造所用的刺激物

第十四章 物理学与美学的混淆所生的错误242

评审美的联想主义——评美学的物理学——评人体美——评几何图形美——评模仿自然说的另一面——评美的基本形式说——评寻求美的客观条件——美学的天文学

第十五章 外射的活动。各种艺术的技巧与理论249

外射是实践的活动——外射的技巧——各种艺术的技巧方面的理论——评个别艺术的美学理论——评各种艺术的分类——评各种艺术的联合说——外射的活动与效用和道德二者的关系

第十六章 鉴赏力与艺术的再造257

审美的判断，它与审美再造的统一——二者不可能有分歧——鉴赏力与天才的统一——与其它各种活动的类比——评审美的绝对主义(理智主义)与相对主义——评相对的相对主义——以刺激物与心理情况的多样化为理由，对本说的反驳——评自然符号与习成符号的分别——情况差别的克服——修补还原与历史的解释

第十七章 文学与艺术的历史267

文学与艺术中的历史批评，它的重要性——文学与艺术的历史，它与历史批评的分别，与审美判断的分别——艺术史与文学史的方法——评艺术起源问题——进步原则与历史——艺术的与文学的历史中的进步不是一条单线的——一些违犯这个规律的错误——进步对于美学的其它意义

第十八章 结论：语言学与美学的统一271

本书提要——语言学与美学的统一——语言学的问题化成美学的公式：语言的性质——语言的起源与发展——文法与逻辑的关系——文法中词的种类——语言的个性与语文的分类——规范文法的不可能——含教导意味的著作——基本的语言事实：字根——审美的判断与模范语言——结论

艺术的社会根源

序	295
一 生产为基础	297
二 技术的果实	319
三 阶级与听众	330
四 形式的陶铸	350
五 传统的辩证运用	367
六 趣味的流转	382
七 音乐与意识形态	399
八 艺术与社会行动	412
九 民间艺术	429
一〇 大量艺术	449
一一 法西斯主义下的艺术	470
一二 社会主义下的艺术	488
各章提纲(译者拟)	505
译后记	513

愁斯丹和绮瑟的故事

柏地耶 述

朱孟实 译

献给世间有情人

“诸位听官们，从前白欧尔、汤姆斯、艾尔夏和郭特佛里几位中世纪的诗人们传述这段佳话，是专为此间有情人去听的。他们托我向诸位致敬礼。他们向多愁的人们，快活的人们，失望的人们和期望的人们，向一切幸运的和不幸的有情人们致敬礼，默祝他们在这段佳话里寻得安慰来打消一切人世间的无常和不平，打消一切仇恨和苦恼，打消一切爱情上的烦忧隐痛！”

——《愁斯丹和绮瑟的故事》最后一段。

Gaston Paris 原序(节译)

把愁斯丹和绮瑟的故事所产生的诗最近的一篇介绍给读者，是我觉得可快慰的一件事。这实在是一篇诗，虽然它是用很淡雅的散文写成的。柏地耶先生是中世纪法国叙事诗人们的一个后起之劲，把从前康威尔国两位有情人尝着生爱致死的佳酿移注到轻妙的水晶似的法国语言里。

关于愁斯丹故事的旧诗，Crétien de Troyes和La Chèvre两人的作品久已失传，流传到现在的有 Béroutl 的三千行，Thomas 的三千行，和一位佚名诗人的一千五百行。此外还有些译本，其中有三种译出 Thomas 的实质而没有沿用他的形式，有一种近于 Béroutl。他书所援引的典故有时也很可珍贵。有许多短诗也是取材于这个故事。最后还有一篇乱杂无章的散文故事，在历代述者各人都增加一点上去的乱草堆中也偶尔杂有古逸诗的一鳞一爪。

要用这一大堆破瓦颓垣把一座古代建筑还起原来，工程师应该怎样下手呢？他有两条路可走，不根据 Thomas，就根据 Béroutl。第一条路有一点占便宜，利用三个译本，作者可以再重新编出一篇完整的故事来。但是它也有一个缺点，他所根据的诗是最不古的，其中原始成分完全和英法封建社会的精神和习俗混淆起来了。柏地耶先生所走的是第二条路。这条路比较难。但是正因为它难，

更容易显出作者的艺术和学问，也更容易达到他所悬的目标，这就是把最古的愁斯丹故事翻陈出新，好给现代人看。他先从直译Béroutl的残编断简入手，成了本书的中部。这个工作使他浸润在古诗人的神髓里面，把他的醇素的情感和思致，连他的很幼稚的传述方法，他的朴质而美丽的文格都吸收来了，然后在这躯干上面再加上头脚，完成一个有机的新生命。

所以柏地耶先生的这部书是一篇十二世纪的法国诗，虽然它是在十九世纪写成的。愁斯丹穿的是古骑士的盔甲，绮瑟穿的是和各大教寺石像所穿的相同的长裾。这种服装式样是法国封建时代的。但是书中主角原来不是穿这种衣服的，他们还是较古的人物。传述这故事的人们如Béroutl和Thomas都极力把野蛮时代的遗迹抹煞去，但是都没有抹煞得干净。看它的大海和森林的地方色彩，看它的主角的半人半神的性格，看它拿动情丹来象征不可自主，不可抵御，不可毁灭的爱，我们都可以断定愁斯丹故事的起源是在有神秘癖的Celtic民族的中间。(Celt是一个很古的民族，从前居住法国沿海一带，现在法国的勃罗丹人，爱尔兰人，威尔斯，苏格兰的北方人都是这个民族的后裔)。中世纪法国诗人拿这个故事做诗料，以后特在拉丁和日耳曼两民族中就很流行，都由于这篇故事所写的爱情的幸运是非常能够引人的。

Béroutl的愁斯丹和绮瑟，经过柏地耶先生给以新生命，穿起旧时代的衣冠，带着半象野蛮人半象中世纪人的思想言语和习惯，在近代读者看来，好象古寺院玻璃窗上画的人物！姿势很笨拙，容貌很朴素，皮骨很奇怪。但是在这画像后面，我们可以看出一股热烈的情感，象窗外的太阳一样，把穹隆的屋顶照得一片鲜红。这一点已够使爱好故事和诗歌的人们心满意足。但是尤其使人醉心的是情节的离奇，穿插的巧妙，神韵的新鲜，法兰西人的雅致

和Celtic人的愁怀，强烈的自然色彩和精细的心理分析配合在一起，形成这篇很古老而又很新颖的诗。我相信它在现代人中间可以得到它曾前在十字军时代我们的祖宗们中间所得的成功。象这样的作品是不愧为歌德所谓“世界文学”的。我们对于柏地耶先生应表示无量的感激。

译者序

我用“故事”译Roman，因为“浪漫史”一个名词被俗人滥用，在中文习惯中已失其原义，倒不如“故事”两字老实。

欧洲中世纪的普遍语是拉丁，到了十一世纪之后，它已逐渐老死，诗人和小说家开始用各国方言写诗歌故事。现在的法文在那时候叫做Roman，因而用Roman写的小说和叙事诗也通称Roman，这是Roman的原义。

十九世纪欧洲文学界有所谓“浪漫运动”。“浪漫”这个形容词也是从Roman来的。那时文学家嫌恶古典主义拘泥法律，所以打起“回到中世纪”的标帜。“回到中世纪”就是回到Roman。浪漫派作品和中世纪的叙事诗在精神上是一致的。它们都欢喜描写热烈的情感，都带若干神秘色彩，都应用民间流行的文字。

中世纪的叙事诗流传到现在的可以分成两大系。一系是歌咏查理大帝(Charlemagne)的功绩，法国的《罗兰之歌》(Chanson de Roland)是其中最重要的一部分。一系是歌咏亚瑟王(Arthur)和十二骑士寻圣杯(耶稣在最后晚餐中所用的杯子)的经过，《愁斯丹和绮瑟》是其中最重要的一部分。

古代的叙事诗大半都是先仅有一个很简单的雏形，后来经过许多传述者逐渐增加润饰，才成我们现在所见的《奥德赛》或《罗

兰之歌》。我们很难指定某一诗是某一作者的作品。《愁斯丹和绮瑟》的起源久为学者所争讼。如果我们信任多数，它的发源地大概不是英国的威尔斯，就是法国的勃罗丹，这都是塞尔特民族(Celtic)所占住的地方。

《愁斯丹和绮瑟》本来已是世界文学的一部分，但是还被爱国的人们争来夺去。英国人说，这起源于威尔斯，背景在康威尔和爱尔兰，当然是英国的特产。法国人说，这故事的叙事诗现存者以Bérout为最早，其次就是Thomas，都是法国的，安知它们不是自我作古，并没有根据蓝本呢？德国人说，这类叙事诗最沉痛的要推卢森堡的Gottfried所作的，最少这个故事中的悲剧的成分是德国人的贡献，而且从音乐家Wagner把这个故事编成一部乐剧以后，它在近代才能复活，德国的功劳更不可灭了。

无论如何，这个故事在欧洲文学界的影响是极大的。没有一个欧洲文字中不有几篇诗或是几部小说叙述这个故事。比如说英国，从十五世纪Malorie著Morte D' Arthur起，一直到现在，诗人还欢喜在这里取诗料，Tennyson, Arnold, Morris和Swinburne是最显著的例。Thomas Hardy到八十三岁临死之前还拿这个故事做了一部诗剧，可见得它的动人遐想的力量之大了。

这篇故事何以能如此动人遐想呢？

从基督教传到欧洲以后，这是第一篇热烈沉痛的恋爱故事，近代欧洲人的恋爱观在这里才具雏形，这就是通常所谓“骑士道”(Chivalry)的表现。在名义上绮瑟是愁斯丹的舅母。他们的爱是和基督教的“罪孽”观念相冲突的，而诗人却处处拿动情丹替他们辩护。上帝既然能宽假动情丹，何尝不能宽假动情丹所引起的爱？在动情丹一段穿插之中，我们可以看见中世纪的诗人们在怯懦的面孔后藏有坚勇的决心，要替“恋爱至上”辩护。

柏地耶如何根据旧诗写成这部故事，和它的价值如何，Gaston Paris在原序中已经说过。我很惭愧，虽然易稿三次，终于没有把原文的轻妙淡雅的神韵吸收过来。

译这篇故事时常常得凌的怂恿和帮助，在此应该道谢。

1929年11月伦敦博物院。

一 愁斯丹的幼年

诸位听官们，您愿听一段关于爱和死的佳话么？这是愁斯丹和绮瑟后的。他们相爱，经过许多悲欢离合，后来同在一日之内相依而死。您如果要知道详情，且听我来分解。

那还是马克王统治康威尔国的时候。他的敌人要侵犯他。鲁劳哇国的国王芮法伦听到这个消息，带兵渡海来援助他，替他打仗，替他出计策，象一个藩臣似的。马克王看见他很忠心，把妹子白花夫人嫁给他酬劳。他对白花夫人非常宠爱。

他们在听滩碣的寺院里行了婚礼。过了不久，芮法伦就听到一个坏消息。鲁劳哇的兵刚被他的旧仇茅根侯打败，田原城堡都被摧毁完了。他匆匆修起战船，把已怀孕的白花夫人带回他的辽远的故乡去。他在卡罗威尔堡前面上了岸，把王后付托给一位忠臣叫做洛夏德的照料，然后召集将士，亲赴战场督师。

白花夫人等了许久，不幸得很，他是一去永不回头的！她听到茅根侯已用诡计杀了她的丈夫的消息，也不流泪，也不悲号，只觉得魂飞魄散，肢体瘫软。洛夏德极力劝慰她说：

“王后，悲上加悲也是无补于事。人既然有生谁能不死？望上帝安容死者保佑生者罢？……”

白花夫人不听这番话。他等了三天三夜，暗祝和丈夫在另一

世界里再图欢聚。到了第四天，她产下一个男孩子。她把他抱在怀里向他说：

“孩子，我望你很久了；凡胎养的不能比你再清秀了。我在忧愁中怀孕了你，在忧愁中产生了你，为着你我忧愁到死。你既然是忧愁带到这个世界来的，你的名字就叫做愁斯丹罢。”^①

说完了，她吻他一吻，就长辞人世了。

洛夏德担任了抚孤的责任。这时候茅根侯的兵已将卡罗威尔堡围住，洛夏德如何能久守孤城呢？古言道：“势不均，力不敌，”他只得投降了。他怕茅根侯残杀芮法伦的孤子，所以说他是自己养的，把他放在亲生子一块抚育。

过了七年，愁斯丹刚脱离襁褓，洛夏德把他付托给一位好师傅叫做高威纳的。不到几年，高威纳就教会了他许多武士技艺。攀弓，射箭，抛刀，跳壕，打猎，弹琴，唱歌等等，他没有一件不娴熟。他又学得憎恶奸邪，扶助弱小，说话有信实。和一班少年骑士在一道儿习骑时，他的身材，盔甲，和马好象生成一气似的。人们看见他肩膀阔阔的，腰干细细的，面貌很英武的又很信实的，都夸奖洛夏德的儿子好。但是洛夏德想到他这副英姿爽气是从芮法伦和白花夫人得来的，外面把他当作儿子看待，暗地里把他当作主子敬爱。

事出意外，愁斯丹有一天出去，被挪威商人诱上了他们的船，视为奇货可居，载着去了。他们向陌生的地方驶行，愁斯丹象小狼跳进网一样，拚命的挣扎。海是很公正的，不肯帮助奸人船艘去劫掠，这是航海的人们通知道的。这一天，她大兴波浪，吹得天昏地暗，使那只商船八天八夜之中没有一刻不在危险中颠簸。后

^①愁斯丹是Tristan的音译，原文含有“愁苦”的意义。

来他们从烟雾中遥遥望见一丛崖礁，好象立刻就要把船身撞破似的。他们于是翻悔起来，知道海的震怒，由于愁斯丹无辜被劫，所以彼此发誓放他，放下一只小艇送他上岸去。他们这样办，风浪立刻就平静，天气立刻就变晴朗，他们走远了，带笑的微浪就把载愁斯丹的小艇拥上沙滩。

他费力爬上崖顶，望见前面横着一个荒谷和一片无边的森林。他心里念到高威纳，洛夏德和他的故乡，正在很惆悵，猛然间打猎的角声和呼声远远飞来，他心里又欢喜起来了。林中有一只野鹿正想逃脱，后面一大班人和犬风号雨啸的追来。它的皮肤被许多猎犬咬住，没奈何就躺到地上任他们屠割。有一个猎户提起一支铁包头的棍子向鹿乱打，其余的人们站成一个圆圈，吹擒搏的角声。愁斯丹看见主猎司屠砍鹿颈，很诧异似的喊道：

“先僚，^①您干什么？宰这样贵重的兽也象砍断头猪么？难道贵国的习惯原来如此吗？”

主猎司回答说：“老哥，这有什么奇怪。我先把鹿头砍下，然后把躯干斩成四块，悬在马鞍上带回献给我们的玛克王。我们就是这样办，从古到今，康威尔国的猎户们都是这样办。你如果知道更妙的方法，也不妨说给我们听听。老哥，请把这柄刀拿去，我们很愿意领教。”

愁斯丹屈膝坐下，先剥皮，后去骨，然后再把嘴舌和内脏各杂细取出，一切都很井井有条。那班猎户们弯着腰旁观，都表示欣羡的神色。主猎司向他说：

“朋友，这种宰法很妙。你是在什么地方学来的？你是哪国人？请教尊姓大名？”

^①先僚是Seigneur的音译，贵族男子的尊称。

“先僚，人家喊我做愁斯丹。这种宰法我在敝国鲁劳哇学来的。”

“愁斯丹，天保佑你父亲养这么好的儿子！你父亲一定是一位很富，很有势的大官吧？”

愁斯丹在应当说话的时候知道说话，在应当缄默的时候也知道缄默，很聪明的回答道：

“不，家父是一个商人。我搭上一只远行商船逃了出来，想看看外国的人情风俗。您如果愿收容我，我也很愿效劳，并且教您旁的猎艺。”

“愁斯丹，我倒很诧异。世间居然有这样国家，里面商人的子弟比别国的王公世胄所知道的还多。你自己既然愿意，就跟我们来罢，我们很欢迎你。现在去晋见我们的玛克王罢。”

他们从容就道，后来走到一座很堂皇的堡寨面前。堡寨四围有草场，果园和耕地，前面港湾里停了许多船艘。堡寨本身巍然临海，外表非常壮丽，里面抵御外侮的设备也很完善。它的守卫楼是从前巨人建造的，庞大而端方的石块纵横交错，俨如青碧相间的棋盘。

愁斯丹探问这个堡寨的名字。

“这是听滩碣。”

愁斯丹叫道：“听滩碣，愿上帝保佑你和你的主子！”

诸位听官们，这就是从前他父亲芮法伦和白花夫人大吹大擂的行结婚礼的场所呢。可惜愁斯丹不知道这回事！

他们走到守卫楼时，玛克王和文武官员人等听到猎号声，都齐集在堡寨门前来看。主猎官向国王禀明当日的经过。他看见骑队很整秩，鹿肉宰割得合式，其他一切事务也都布置得有条有理，大加赞赏。他尤其赞赏那位新来的外国孩子，瞪着眼睛注视他。

第一次见面何以就感觉到这么亲热呢？玛克王自己回想，也莫明其妙。诸位听官们，知道这是血源的感应，他从前爱白花夫人，所以现在他不知不觉的爱她的孩子。

夜间撤席后，一位高卢瓦的乐师走进诸朝官面前，一面弹琴，一面唱歌。愁斯丹坐在国王的膝下，每逢乐师奏一曲新乐的引子，就向他说：

“乐师，这一曲顶好。从前勃罗丹人制这个乐曲，是为着庆祝谷柔兰的艳事。调子和词都很和美。乐师，你的嗓子很轻妙，好生弹唱下去罢。”

那位高卢瓦人唱完之后，回答他说：

“孩子，你知道乐艺么？如果鲁劳哇国的商人们也教导他们的儿子弹琴鼓瑟，请站起来，把这张琴提过去献献你的本领。”

愁斯丹取过琴去，一面弹，一面唱，清音娓娓，朝官们听了都很称羨。玛克王看这位孩子是从芮法伦带白花夫人去过的鲁劳哇国来的，尤其赞赏不置。歌罢后，国王静默了许久，然后向他说：

“孩子，我愿教你的那位师傅受福，愿你自己也受福！会唱歌的人们都会受上帝爱护的。歌声和琴声都能深入人心，提醒美满的回忆，消除纷纭的忧戚。你来这里，替我造福不浅。请长住在这里，小朋友！”

愁斯丹回奏道：“这本是我的心愿。我就服侍您，做您的琴师，做您的猎户，做您的臣僚罢。”

三年之中，他们一天亲密似一天。白天里愁斯丹跟着国王临朝或行猎，夜间他随国王的亲信在御房中侍寝。每逢国王不快活的时候，他就奏琴替他解闷。朝中文武官员人等都爱愁斯丹，尤其是警卫李党丁莱。但是这些爱他，都比不上国王。愁斯丹虽然享受这种隆遇，平时仍然念念不忘他的义父洛夏德，他的师傅高

威纳，和他的故乡鲁劳哇。

诸位听官们，想故事说得有趣，总要免去冗长的叙述。这篇故事的材料本来就如此完美，如此复杂，我们又何必把它拉长呢？我现在只很简单的交代几句。后来洛夏德费了许多时日，跋山渡海，终于跑到康威尔国把愁斯丹找到了。他见玛克王，把从前他赐给白花夫人做婚娶的宝石呈给他说：

“玛克王，这就是鲁劳哇国的愁斯丹，您的外甥，白花夫人和芮法伦的儿子。茅根侯霸占了他的国土。现在是光复旧物的时候了。”

愁斯丹得了他舅父的军备，乘康威尔船渡过海，召集他父亲的故旧，向杀他父亲的世仇挑战，斩了他的头，把原有的国土恢复过来了。

他想到玛克王没有他在跟前就不能快乐，于是听良心的命令，传谕臣僚说：

“鲁劳哇国诸父老兄弟们，我叨天之佑，又蒙诸位提携，已恢复了故土，昭雪了世仇；我对于我父亲已经算尽责任了。但是把孤儿孽子抚育起来的是洛夏德和康威尔的玛克王，我也应该待他们象父亲一样，我对于他们不也有一番责任要尽么？因此，我把江山让给这位洛夏德；义父，请您守着这块土地，百岁之后，传给您的儿孙。至于玛克王呢，我所能奉献给他的只有我的身躯。鲁劳哇虽是我亲爱的祖国，我也只好离开他到康威尔国去侍奉玛克王了。这是我的意旨。但是诸父老兄弟们都是我的亲信，应该替我考虑。如果你们中间有谁要教我采别一种计划的，请他站起来说。”

在朝文武官员人等都含泪赞扬他。愁斯丹于是带高威纳一个人整装到玛克王的国里去。

二 爱尔兰的冒豪特

愁斯丹到时，马克王和他的臣僚正在忧戚之中。爱尔兰王已准备起海军，要扫荡康威尔国，如果马克仍然象他从十五年以来抗纳他祖先所贡的税。根据旧条约，爱尔兰可向康威尔索岁贡，第一年红铜三百镑，第二年白银三百镑，第三年黄金三百镑。到第四个年头，他们就要索三百个童男和三百个童女，年纪都限十五岁，须从康威尔各望族中精选出来。这一年，爱尔兰王差遣谕旨到听滩碣的是一位巨人冒豪特。他是国舅，而且从来没有败过仗。马克王用密诏把全国将士都召集来朝中议事。

在满期的那一天，诸臣僚都齐集在穹窿的殿堂里，马克坐在御座上，冒豪特说：

“马克王，请听吾主爱尔兰王的最后谕旨。他吩咐你赶快进你所欠的贡。要追还你的积欠，他吩咐你立刻交给我三百个童男和三百个童女，年纪都限十五岁，须从康威尔各望族中精选出来。我的船停在听滩碣的港里，就是为装载他们去做我们的奴仆。但是如果你的臣僚之中有人愿用决斗来证明爱尔兰王所索的岁贡不合法，我也很愿和他决一决胜负——你马克王自己当然要除外。康威尔国的先僚们，你们中间有人敢用决斗夺回贵国的自由么？”

朝臣面面相觑之后，都赧然低首。这个人说，“倒霉的，你看

冒豪特的身体比四个壮丁还更强壮。你看他那把刀：你不知道从爱尔兰差遣他到各属国以来，它用魔术斩过许多好汉的头颅么？可怜的小子，你想寻死吗？反抗天意又有什么益处呢？”那个人想，“亲爱的儿女们，我抚养你们起来，哪是甘心要你们做奴隶吗？不过我纵然去死，也不能救回你们。”于是大家都噤口不敢作声了。

冒豪特又说：

“康威尔国的先僚们，你们中间谁敢来和我打？我们打一个痛快仗，三天以后，我们每人乘一只船到和听滩碣隔开的圣沙僧岛，一个打一个。谁敢试这一仗，他的亲友也与有光荣啊！”

仍然没有人敢作声。冒豪特好比一只鹰，它一旦飞进笼，小鸟儿都心寒胆怯起来了。他第三次说，“好，你们这班康威尔国的好汉们既然喜欢缩头，就请把童男童女选齐交给我运回去。我原来不相信这是一个奴隶国！”

这时候愁斯丹向玛克王跪禀道：

“国王，如果你赏面子，让我去打这一仗。”

玛克王劝阻无效。他是那样年轻的骑士，这样不顾性命有什么益处呢？但是愁斯丹把约战符丢给冒豪特接收了。

到了约定的日期，愁斯丹戎装盛服，预备去冒这次大险。他身上穿的是锁子甲，头上戴的是炼钢盔。朝中文武官员人等一方面怜惜这位勇士，一方面又觉得惭愧。他们说道，“哎！愁斯丹，好汉，我为什么不替你打这个仗呢？若是我死，也不至于叫世上人悲伤！”钟声一响，无论贫富贵贱，男女老少，都含泪祈祷，护送愁斯丹到海岸。人心中的希望靠很微薄的养料就能活着，所以他们仍抱一线希望。

愁斯丹一人上了船，向圣沙僧岛驶行。冒豪特的船桅上高悬

一片朱帆。他先上了岸，把船系在岸上；愁斯丹上岸之后，却用脚把船推到海里去。

“小子，你干吗？”冒豪特问道，“你何以不学我把船系起？”

“小子，那有什么用处？”愁斯丹回答说，“我们俩中间只有一个人可以生还，一只船不就用么？”

他们互相嘲骂了一阵，就跑到岛的深邃处去了。

这场剧战旁人也无法看见。有三次海风似乎夹着一种凶猛的呼声送上岸来。康威尔的妇女们一齐磨拳哀悼，冒豪特的随从却站在幕前含笑。到了三点钟左右，岸上的人远远望见红帆移动，爱尔兰的船起程回岸了，大家都很凄惨的叫“冒豪特！冒豪特！”但是船渐逼近时，一阵大浪把船掀起，猛然间船头现出一位骑士，双手都提着刀在舞。这并非别人，就是愁斯丹。立刻间二十只船飞箭似的抢上去，还有些少年和衣跳下水去，争先去迎接他。他跳上岸时，许多妇人们跪在地下吻他的铁靴。他向冒豪特的随从们喊道：

“爱尔兰的先僚们，冒豪特算是打了一场痛快仗。你们看看，我的刀子都打缺了口，还有一片残锋留在他的骷盖里面呢。请把这片残锋带回去罢，先僚们，这就是康威尔国的贡品！”

愁斯丹于是登听滩碣的堡寨。沿途许多赖他而恢复自由的童男童女们摇着绿叶的树枝欢呼，家家户户在窗口悬起华美的帷幕相庆贺。在这钟鼓号角喧聒如雷震的欢乐声中，愁斯丹进了宫殿，在玛克王的怀里晕倒，鲜血源源不绝的从伤口中涌出。

冒豪特的随从们很赧颜的回到爱尔兰，从前每逢回到韦斯汗港时，冒豪特都是喜气洋洋的看着他的亲友们，他的姐姐爱尔兰

王后，他的明媚如朝日的外甥女金发绮瑟，成群结队的在岸上向他欢呼，她们母女俩尤其亲热，若是他受了伤，她们就亲手替他诊治，她们知道许多奇香和秘药，连致命伤都可以医好，但是现在就有奇方秘剂，就有在一定的时令摘来的药草，又有什么用处呢？他已经躺卧在一块鹿皮上，敌人的残锋还嵌在骷盖里面。金发绮瑟把这片残锋取出，看作圣物一般的珍贵，藏在一个象牙盒子里，从那天起，鲁劳哇国的愁斯丹成了金发绮瑟的不共戴天之仇。

愁斯丹在听滩碣，是在挨命。他的伤口中流出一种毒血，医生们断定冒豪特刺他的刀曾经上过毒的，他们施用医药无效，只好把他付诸天命，伤口恶臭逼人，至亲好友都不肯走近他的跟前，只有玛克王，高威纳和李党丁莱三人，友爱胜过嫌恶，仍旧守着他的床头。后来他们在海滨替他特别建造一间小屋，他移住那里，临着海涛躺着，奄奄待毙。他暗地思量道，“您就把我丢开了吗，玛克王！我愁斯丹不是您的国家荣誉的救星吗？不，仁慈的舅父，您能牺牲性命来救我，我知道的。但是我是必死的，您的慈爱也救不活的。可是看见太阳还是一件很爽快的事，我的壮气也还没有销磨尽。我很愿再浮海去试试风浪，很愿海把我飘流到远方去。去什么地方，我也不知道。也许碰得见能医我的人呢。仁慈的舅父，也许有一日我还能照旧服侍您，做您的琴师，做您的猎户，做您的忠实臣僚呢。”

他极力请求，玛克允许了。他坐在一只无桨无帆的小艇上，身旁只带了一张琴。他既然不能动手，帆有什么用处？桨有什么用处？刀有什么用处？象一个船户在长途航行中把一位旧伙伴的尸首推下水一样，高威纳伸起发颤的手膀，把载他的弟子的小艇推到海里去，让它随海水流去了。

七天七夜之中，小艇乘着微波飘流着。愁斯丹有时奏琴来解闷。最后，无意之中海水把他吹送到一个岸旁。那是在夜里。有几个渔夫到海里去抛网打鱼，正在摇船时，听见波上飘着一股清脆而生动的乐声。他们把桨停在波面，很用心的静听。天放白时，他们发见一只迷途的小艇，彼此谈论道，“从前圣勃让敦浮乳一样白的海到命运岛时，也有一种神秘的音在笼罩他的船呢。”他们把船划到小艇旁。它是随波去来的，里面只有琴的声音还有生气，走靠边时，乐声也逐渐低沉到寂灭了，愁斯丹的手僵落在还在微颤的弦上。他们把伤人带回去交给他们的慈祥的女主去医治。

不幸得很！这港口就是冒豪特所躺在的韦斯浮，而他们的女主就是金发绮瑟。她精通医术，世间只有她能救治愁斯丹，但是她牢记世仇，世间也只有她要愁斯丹的命。他吃过药复省人事，知道自己跑到港口里来了。为着要救命，他很敏捷的造出一套很巧的谎话。他说自己本来是一个乐师，搭上一只商船到西班牙去学占星术，中途遇着强盗，受了伤，后来跳上一只小艇逃脱了。大家都信以为真，连冒豪特的随从们也没有人能认出圣沙僧岛上的好汉，因为他受伤之后，形状变得很丑。四十天之后，金发绮瑟已快把他医好，他的肢体也逐渐恢复少年风度。他知道此间不可久留，于是离开韦斯浮，冒过许多险，有一天又回到马克王的面前。

三 金发美人

玛克王的朝中有四大奸臣，看见愁斯丹英武出众，特别受国王宠爱，都心怀妒忌。这就是安竺列，关洛伦，刚端文和邓罗浪四个人，其中安竺列侯爵象愁斯丹一样，也是国王的晚亲。他们知道国王有意到老不留嗣，将来让愁斯丹承继，都很快快不平，用尽奸谋诡计喊康威尔诸大臣起来反抗愁斯丹。

“他生平遇过许奇事么？”这班奸人们说，“诸位都是聪明人，一定明白这中间的底细。他战胜冒豪特就算是了不得的功劳了，但是他在性命垂危时还能一个人航海，用的什么魔术呢？诸位先僚们，谁能够驾无桨无帆的船呢？只有魔法家有这副本领。还不仅如此，他从什么妖国里寻着药医好他的伤呢？他一定是通魔术的。他的船，他的刀，都受妖魔点染过。他的琴也有魔气，不然，他怎样能天天灌药毒国王的心呢？看他多么会用魔力向国王讨好！他将来要做国王的。诸位都甘心奉一个魔法家做国王么？”

朝官们不知道魔法家所能做的事，寻常人只要诚心，也可以做得到。他们中了奸人的计，去坚劝玛克王结婚延嗣。如果国王不许，他们就要退守坚堡向他宣战。国王拒绝了，而且暗地自誓当愁斯丹在世之日，不肯娶任何国的公主。但是愁斯丹看见他们猜疑自己要承继王位才爱戴舅父，心里很不安，也逼着国王采用诸

大臣的建议，否则他就离开听滩碣去报效豪富的嘉浮瓦王。玛克于是和诸大臣相约，四十九日之后，他再传谕意旨。

到了满期的那一天，玛克一个人坐在宫殿里待诸大臣入朝，很忧愁的思量道，“哪里去寻一位公主，既辽远而又没有方法求得来，让我假装的说——但只假装的说——要娶她为后呢？”

在这个时候，两只营巢的燕子从临海的窗孔中呢喃细语的飞进来，猛然象受了惊似的，又飞出去。从她们的喙里落下一茎很长的女发，比丝还细，比朝霞还灿烂。国王拾起这茎头发，然后召愁斯丹和诸大臣进来，告诉他们说：

“诸父老兄弟们，因为要顺承诸位的意旨，我愿娶一位王后，如果诸位肯去寻访我所选定的人物。”

“自然，我们愿去寻访，先僚，你选定了谁？”

“我选定了这茎金发的主人，除她以外，任何人我都不要。”

“先僚，这茎金发从哪方面来的？谁送来的？从哪一国来的？”

“它是从金发美人那方面来的；两只燕子把它衔来给我；她们知道它是从哪一国来的。”

诸大臣觉得国王有意寻他们开玩笑，用鄙夷的神色瞅着愁斯丹，以为这一定是他献的诡计。愁斯丹把金发仔细看过，想起鲜艳的绮瑟，含笑说道：

“玛克王，您这一举错了，您不看见这些先僚们猜忌，很使我不安么？但是这种脱身符是无效的，我可以去寻访这位金发美人。不过这是一桩险事。从金发美人的国境回来怕比从杀冒豪特的岛上回来还要难万倍，仁慈的舅父，我这一次再把身躯性命丢开，冒险去替您寻访，我愿意发一个誓，让诸大臣们知道我是否忠心！如果我不能把金发美人带到听滩碣，就不活着回来。”

他准备了一只船，装上麦，酒，蜜等等珍贵物品。除着高威纳，他还带了一百个精选的最勇敢的世家骑士。他叫他们穿上粗布外衫，戴上厚皮帽，打扮得象商人的样子。但是在船底板下面，他们藏着一些大使用的金缕辉煌的衣服。

船扬帆时，船长问他，“先僚，向哪一国驶行呢？”

“朋友，到爱尔兰去，一直开到韦斯浮港。”

船长听了打寒颤。愁斯丹不知道从冒豪特被杀之后，爱尔兰王曾悬过重赏搜买康威尔船么？他不知道被擒的船户都被钉死么？但是船长不敢抗命，终于抵到那危险的国境。

初到时，愁斯丹向韦斯浮的人民说谎，说他们是英吉利的商人，来此只图和平交易。但是这班奇怪的商人终日弹琴下棋，作种种上等游戏，看来象是掷骰子比量麦还要内行些。愁斯丹深怕被人看破，不知道怎样下手寻访才好。

有一天天刚放白，他听到一种凶恶的声音，仿佛是鬼号。他从来没有听过什么兽吼得那么凶恶，那么奇怪，拦住一个过路的妇人问道：

“太太，请问这个声音从哪里来的？别瞒我！”

“先生，不瞒你说，这个声音是从世界最凶恶的怪兽口里来的。它每天从窝里跳出，就跑到城门口站着。除非是先牺牲一个女孩给它，没有人能进去，也没有人能出来。它抓住女孩，不到一口气，就把她活吞下去，连诵死前祷告的功夫也没有。”

“太太，您别见笑，一个凡胎生的男子能打死它不？”

“这我当然不知，和蔼的先生，我只知道有二十个好汉已冒险去打它。爱尔兰王曾经悬金发绮瑟做赏格，征求人打杀这条怪兽，但它把二十个骑士一齐活吞下去了。”

愁斯丹马上离开这位妇人回到船上去。他暗地穿起军装，从

一只商船中居然跳出一匹魁梧的战马和一位英武的骑士。那时候港口还寂寞无人声，愁斯丹打马一直跑到那位妇人所指的城门口，路上没有碰见一个人。猛然间路上有五个人打马跑来向城里逃窜，只顾踢马催跑快些，缰子也丢开了，愁斯丹用力揪住一匹红鬃马，把马背上那位骑士也扭转过身来站住了。

“上帝保佑你，请问毒龙打哪一条路来？”

那位逃者指过路以后，愁斯丹就放他走了。

怪兽来了。它的头如毒刀，睛如炭火，头上伸着两个角，悬着两个长大的毛耳朵，脚上长着狮子爪，后面拖着蛇尾，遍身长着鳞甲，好象“鬼风兽”。①

愁斯丹提倒山崩似的勒马去和那怪兽鏖战，马虽然吓得毛根耸立，可是仗着主人的势子，跳起多高去撞它。愁斯丹的矛头刚戳到它的鳞甲，就忽喇一声滑开。他再提起刀来刺它的头，也不中用！连皮也没有刺破。可是它也觉到这一打击，立刻伸爪子去抓愁斯丹的盾，把盾链撕开了。愁斯丹露着胸膛提刀再去追击，一刀击中了它的腰，撞得忽喇一声响，四围的空气都震颤起来。还是不中用！他没有方法戳伤它。兽鼻中喷出两条毒焰，把愁斯丹的盔甲熏得漆黑，他的马抵挡不住，倒下地死了。愁斯丹又挺起腰来，一刀戳到兽脚，一直穿进心腔，把它划成两瓣。那毒龙发出最后一声凶吼，就倒下地死了。

愁斯丹把它的舌头割下藏在靴筒里。他被毒焰熏昏了，望见前面有一泓清水，想走上去喝一点。但是他中了兽舌的毒，晕倒在湖畔草丛中。

原来那位骑红鬃马逃者就是赤面亚昆谷林。这位爱尔兰王的

①鬼风兽是Griffon的音译，意为半鹰半狮的怪物。

警卫素来垂涎金发绮瑟。他本来胆怯，这回受了爱的驱遣，每天清早穿着盔甲埋伏在路旁等那个怪兽，可是兽远远的吼一声，他就蒙头鼠窜了。他这天带有四个亲随，逃之后居然敢回去看看。他发见兽已被人打死，旁边摆着一匹死马和一面破盾，以为杀兽者也已经死了，于是把兽头割下带去朝见国王，要求他所悬的赏格。

国王本来不信他有这样本领，又不好拒绝，于是传谕诸大臣在三日之内晋见，预备叫赤面警卫在朝会中拿出打死毒龙的证据。

金发绮瑟听说自己要落到这个懦小子的手里，起初只付之一笑，后来才很忧愁。她猜疑此中有奸诈，第二天清晨带着亲丁裴芮礼和侍婢白兰简暗地骑马去城门口察看，她看见路上的蹄迹很不寻常，断定走那里过的马不是在爱尔兰上蹄铁的。后来她寻到兽和马的尸首，发见马的鞍饰也和爱尔兰的不同。她因而推想到打杀怪兽的一定是外国人。他还活在人间么？

他们三个人寻了许久，后来白兰简在湖畔草丛中发见一顶武士的头盔在闪烁。他还有奄奄的气息。裴芮礼把他扶上马，暗地把他带回宫闱里去。绮瑟把当天的经过呈明了母亲，并且把那位外国武士托付给她。王后替他脱卸盔甲时，怪兽的毒舌从他的靴中落下。她于是用一种药草把伤人医醒，向他说：

“客人，我知道那怪兽是你打死的，但是我们的奸猾而怯懦的警卫把兽头割了下来，现在要求我的女儿金发绮瑟做报酬。你能在两天之内和他决个胜负。证明他是假冒么？”

愁斯丹回答说，“王后，时期是迫促一点。但是您一定能在两天之内把我医好。我已经以战胜毒龙获得绮瑟，也许能以战胜警卫获得她呢。”

王后厚待他，替他搗些灵验的药剂。第二天，金发绮瑟替他洗浴，用她母亲所制的香料替他敷治。她细看伤人的面孔，看他很有风度，暗自思量道：“如果他的才干和面貌相称，这位选手一定能替我打一个烈仗。”香料和热水逐渐把愁斯丹救醒，他看她一眼，心里想到金发绮瑟已到了手，不由自主的微笑起来。绮瑟看见他笑，暗自思量道，“这位客人为什么微笑？难道我看护不周到么？我对于地主之谊还有亏缺么？是的，我忘记敷他的胳膊，他也许因为这个疏忽笑。”

她去看愁斯丹的盔甲，又思量道：“这顶炼钢盔是很可以应急的，这套坚固而轻松的锁子甲也只有武士才配穿。”她又提起刀来看，想道：“这是一把好刀，很合贵人的身分呢。”

她从华美的刀鞘中抽出那把血迹斑斑的刀子来擦擦看，发见锋头有很大的缺口，仔细审视它，想道：“这可不是嵌在冒豪特骷盖的那残锋的刀？”她有些迟疑，想穷诘究竟，于是跑去把从冒豪特的骷盖里取出的那片残锋合在愁斯丹的刀的缺口上，发见它们恰恰吻合，连缝也看不出。她飞快的跑回去，一面提起那把大刀在愁斯丹的头上摇动，一面喊道：

“你就是鲁劳哇国的愁斯丹啊！你杀了我的舅父冒豪特，现在临到我杀你了！”

愁斯丹用力拦住她的手膀，可是拦不住。他的身体已残废了，幸亏他的头脑还很灵活，很敏捷的说：

“好，让我死罢。但是我须向您说几句话，免得您留下无穷的后悔。公主，您如果要杀我，不但是力量能做得到的，于理也说得开。是的，您既然一次再次救活我，就有操纵我的生命的权衡。第一次，您医好的那位受伤的乐师也就是我，我的创伤也就是冒豪特的毒刀所给的。姑娘，请不用为医好我的创伤而赧颜。我原

来中毒不是在相邀以信的决斗中么？我杀了冒豪特，用过什么奸谋诡计么？他不是先向我挑衅么？我不应该保护性命么？第二次，您在湖畔寻着我，把我救活了。姑娘，若不是为了您，我也不去打那条毒龙哟！……这些往事姑且不用重提罢。我只要请您知道，你既然一再把我从危难死灭中救出来，就有操纵我的性命的权衡。如果您现在以为杀我是一件体面的事情，您就把我杀死罢。将来您睡在那位赤面警卫的怀里，回想到从前有一位受伤的客人，把性命抛开去求您，求得您以后，您趁他在浴中不能自卫时把他杀了，心里自然很畅快哟！”

绮瑟说：

“这番话倒也很奇怪。冒豪特的凶手何以想得我到手呢？哦！自然，冒豪特从前在船上曾经虐待康威尔的姑娘们，现在临到你报仇了，你就要把冒豪特所最宠爱的外甥女掠去好夸口……”

“不是这样，公主，”愁斯丹回答道，“有一天，两只燕子衔了您的一茎金发飞到听滩碣。我以为她们是和好的信使，所以渡海来寻访您，所以去打那怪兽，所以中毒受伤。您看这茎金发和我的战袍上的金线缝在一起，金线已褪了色，金发的颜色还是和从前一样鲜明呢。”

绮瑟瞧瞧那把大刀，又把愁斯丹的战袍提起看看。她看见了那一茎金发，缄默了许久，然后在她的客人的唇上吻了一吻，替他穿起很华丽的衣服。

到了朝会的那一天，愁斯丹暗地差遣绮瑟的亲丁裴芮礼到他的船上去吩咐他的随从们打扮得象强国的使臣的模样入朝，因为他希望在那一天他的企图能够告一段落。高威纳和那一百位骑士不见愁斯丹已经有四天之久，以为他已经不知下落，正在忧愁，

现在听到这个消息，都欣喜过望。

他们陆续走进宫殿，爱尔兰的大臣们都已经齐集在那里，他们依次序坐成一排，身上都穿着金光赤耀的衣服，衣上嵌的宝石象明星一般的灿烂。爱尔兰人都互相惊问道：“这些阔绰的先僚们是什么人？你看，他们的袍套都是赤貂金缕镶成的！你看他们的刀纛和铁甲，都嵌着翡翠珠宝和许多我们连名字也不知道的宝石！谁见过这样排场？他们从哪里来的？他们的主子是谁？”那一百位骑士都默然不发一言，看见后来的人们也不理会。

爱尔兰王升上御座了。赤面警卫要呈上凭据，证明他打杀了那条毒龙，应该得金发绮瑟，并且说如果有人敢说个“不”字，他愿和他决一个胜负。绮瑟于是向他父亲屈膝行礼说：

“国王，这里有一个人要告发警卫的奸诈。他已经准备好凭据，证明他自己杀了那条怪兽，证明您的女儿不该丢给一个骗子。无论他已往有多大罪过，您能够赦宥他，感谢他么？”

国王在凝神考虑，迟于不答。诸大臣齐声喊道：

“允许他。国王，请允许他！”

国王说，“我允许他。”

绮瑟跪下来请求说：

“请先吻我一吻，表示您将来也用同样的吻谢那一个人！”

她受了吻之后，就去找愁斯丹，把他引到大庭广众中。那一百个骑士们看他进来，马上一齐站起，用双肘在胸前作十字架形向他致敬，然后排立在他的左右。爱尔兰人才知道他是他们的主子。许多人认清是他，都高声喊道：“这是鲁劳哇国的愁斯丹啊！冒豪特的凶手！”他们的刀剑一齐跳出鞘子来，凶恶的声音再接再厉的喊，“杀！杀！”

绮瑟喊道：“请吻他一吻，您允许过的。”

国王吻了他一吻，汹汹的声音于是沉没下去。

愁斯丹把龙舌取出呈给在朝的人们看，并且表示愿和赤面警卫决一个胜负。那位警卫不敢出头，只得自招欺骗的罪。愁斯丹于是向他们说：

“诸位先僚们，我固然杀了冒豪特，但是我此次渡海来，也算得立过功赎过罪了。我因为想弥补已往的过失，所以把性命放在度外，替你们打杀那条毒龙，得了这位金发绮瑟做赏格。我现在已准备把船运她回去。我们的国王愿意娶她为后，使爱尔兰和康威尔两国都丢开已往的嫌隙，仍旧互相和好。这一百位骑士都是从康威尔的望族中精选出来的，他们愿向圣骸发誓，担保玛克王愿和贵国讲和，担保他敬爱绮瑟，娶她为王后，并且担保康威尔国的臣民都愿爱戴她。”

文武官员人等欢天喜地的把圣骸取出，那一百位骑士齐声发了誓。国王于是牵着绮瑟，问愁斯丹能否尽忠竭力的把她带回给康威尔国王。愁斯丹凭着他的一百位骑士和爱尔兰的朝臣们发誓应承了。

绮瑟羞忿交集，气得浑身发颤。愁斯丹虽然赢她到手，自己却不屑娶她，那段金发的故事只是一种谎话，她终久还要落到一个陌生的人手里。……但是国王已经把她的右手摆在愁斯丹的右手里，愁斯丹已经把她握住表示代表玛克王承受婚约了。

四 动情丹

绮瑟启程到康威尔的时候，她的母亲采集奇花异草，和酒捣成一种灵丹，泡制成功之后，把它注到一个瓶里，暗地吩咐白兰简说：

“姑娘，你须得陪绮瑟到玛克王那边去，忠心的爱护她，现在请把这瓶药酒带在身边，紧记着我的话语。你把这酒小心藏起，不让任何人看见，不让它沾任何人的唇。到结婚的夜里，客散之后，你就把这瓶酒斟在一个杯子里，请玛克王和绮瑟在一块儿喝干。千万小心，姑娘，只让他们夫妻俩喝。它是很有效验的。两个人交饮之后，就会笃爱到老，无论是生前死后，都不改变。”

白兰简应承遵守王后的意旨。

船乘风破浪载着绮瑟去了。离开爱尔兰愈远，这位少年公主愈觉得凄惨。她一个人和白兰简坐在帐幕里，心里念着故乡，眼里流着热泪，这班异乡人究竟要把她带到哪里去呢？去谁家呢？前途命运怎么样呢？愁斯丹来用好语温慰她，她置之不理，心里益发忿恨。他来爱尔兰杀了冒豪特，掠了她自己，用诡计骗了她母亲让她离乡别土，可是他自己又不屑娶她，现在这样把她当作俘虏似的，冲着这凶险的波浪，带到陌生的敌国去！“可怜虫！载我的这大海该遭殃！我与其活在海上受颠簸，倒不如死在本乡

本土干净！”

有一天，风平帆落，愁斯丹下令把船靠在一个岛边。骑士们和水手们都有些厌倦海，都上了岸去玩。留在船上的只有一个小丫环。愁斯丹来安慰绮瑟。那是炎天暑热的时节，他们觉得口渴，说要喝的。小丫环四处搜寻。寻到王后交给白兰简的酒，高声喊道，“我找得了一些酒！”哼！那才不是酒呢，它是热情，它是无量的欢乐，它是无穷的烦恼，总而言之，它是爱！小丫环斟满了一大杯进了公主。她满饮了一大口，把杯子递于愁斯丹，叫他喝干。

在这个当儿，白兰简回来了，看见他们俩迷狂似的在静默中面面相觑，面前摆着空瓶和酒杯，于是把瓶子拿起，一溜烟跑到船艄把它抛到海浪里去。她叹道：

“不幸的人儿！我为什么要投胎在人世呢？为什么要上这只船呢？倒霉！绮瑟啊，愁斯丹啊，你们喝的 不是酒，是死灭啊！”

船又向听滩碣驶行。愁斯丹仿佛觉得有一棵长青藤，耸着尖刺，开着香花，在他的心血里盘着根，把他的身体，他的思想，他的神志，一齐紧系在绮瑟的身上。他暗自思量着道，“安竺列那班奸臣诬我想承继王位。哎！我的罪孽还有甚于此呢！我所覬觐的还不仅是玛克王的国土呢！仁慈的舅父，我在孤儿时代，您还没有认清我是外甥，就爱护我；后来您把我送上那只无桨无帆的小艇，又为我洒了许多慈祥的泪。仁慈的舅父，在那次初见面时，您为什么不把将要辜负您的浪子驱逐出境呢？我在想什么？绮瑟是您的妇人，我是您的臣僚；绮瑟是您的妇人，我是您的外甥。她于理不当爱我哟！”

绮瑟实在是爱他。她原来想恨他，他不是看她不起么？她想

恨他而却不能恨他，心中觉得这一点爱芽比恨火还更惹苦痛。

白兰简从旁窥伺他们俩，心里也焦急万状。其实她比当局者还更烦恼。因为只有她知道她所闯下来的是什么祸事。她窥伺了两天，看见他们俩整天的不饮不食，旁人的安慰也是耳边风，好象两个瞎子在暗中互相摸索，彼此离开，固然是苦恼，在一块又恐怕第一次申诉情怀的那幕可怕的戏景，栗栗危惧。

第三天，愁斯丹走到甲板上绮瑟的帐幕前，绮瑟很谦恭的叫他：“请进来，先僚！”

“王后，您为什么称我为先僚呢？”愁斯丹问，“我不是您的臣子，须得爱戴您，侍候您么？”

绮瑟答道：

“不是这样。您是我的先僚，我的主子，您自己知道！我是您的保护者，我是您的侍婢，您自己知道！哎！从前看见那位受伤的乐师，我为什么要医治他呢？我为什么不让打杀怪兽的那位骑士在湖畔草丛中毙命呢？他卧在浴盆的时候，我已经把刀提起，为什么又停了手呢？哎！原来不知道还有今日！”

“绮瑟，今日又怎么样？您为什么这样愁苦？”

“哦！凡是我所知道的，凡是我所看见的，没有一件不使我愁苦。这个天，这个海，这个身体，这个生命，件件都使我愁苦！”

她把手放在愁斯丹的肩上，眼睛在那儿流泪，嘴唇在那儿震颤。他再问她：

“朋友，您到底为什么愁苦？”

她回答说：

“因为我爱您！”

他们的唇于是紧贴在一起了。

当他们在饱尝初恋的欢乐时，白兰简从旁窥见，发了一声长叹，伸开胳膊，跺着地流泪说：

“不幸的人们，歇了罢！如果您们能够，趁早回头罢！但是这条路是有去无回的，您们已被爱的狂澜卷去，从此以后，永远尝不到不夹杂愁苦的欢乐了。支配您们的是那瓶药酒，绮瑟，是您母亲付托我的那动情丹，只有玛克王应该和您交饮。但是恶魔戏弄我们三个人，愁斯丹，您把它喝干了。啊！朋友们，我此后要把身体和性命丢开来侍奉您们俩，来弥补我的疏忽，您们从那个倒霉的杯子里饮了爱和死，都是我的罪过！”

他们俩互相拥抱着，周身中抖擞着希望，抖擞着生命，愁斯丹说：

“死要来就让它来罢！”

夜幕张时，在向玛克王的国境飞驶的船上，他们俩结了万劫不毁的同心带，把整个的身体，整个的心灵都抛在爱里。

五 白兰简

玛克王亲自赴码头欢迎绮瑟上了岸。愁斯丹牵着她的手，引她走到国王跟前，国王把她的手接过来握在自己的手里，大吹大擂的把绮瑟送进听滩碣宫。百官已齐集在朝堂里，她一跨进门来，四围的墙壁受着她的容光照耀，好象清晨的阳光射在上面一样，都辉煌灿烂起来了。玛克王此时不禁感激那两只燕子衔来金发的厚谊，赞美愁斯丹和他的一百位骑士们冒危乘船渡海去寻得这赏心娱目的美人。哎！贤明的国王，那只船也载来无量的悲哀和苦恼给您哟！

过了十八天，玛克王召集诸臣僚，和绮瑟行了结婚礼。在结婚的那一夜，白兰简想替绮瑟蒙羞救命，代替她荐了枕席。一方面要惩罚自己在海上疏忽，一方面也为成全着友人的爱，忠信白兰简把自己的贞洁牺牲去了。夜的黑幕蒙蔽了国王，使他没有发见白兰简的诡计和羞颜！

据有一派稗官野史的传说，白兰简并不曾把那两位情人所剩的酒抛到海里，当结婚的次晨，绮瑟代替白兰简卧在国王的身旁时，白兰简把剩余的动情丹斟在一个杯子里，进给新郎和新妇，玛克满饮了一口，绮瑟却瞒着他把酒倒去。诸位听官们，这全是无稽之谈。玛克王的爱情纯由他的仁慈爽直的性格中发生出来的，

和魔术与动情丹都不相干。

绮瑟做了王后，表面看来，她似乎是过的欢乐的日子，但是实在她是在愁苦中挨命。国王宠爱她，臣僚尊敬她，百姓爱戴她。她居的是深宫，墙上涂着丹青，地上铺着花卉。她使用的是云霞灿烂的宝石，朱红的朝服，德莎里出产的帷幕，和绣着山龙华虫奇禽异兽的氍毹。她听的是应和琴声的清歌慢舞。她又享受着甜蜜的爱；愁斯丹朝朝暮暮的在她的左右闲散着；依康威尔国的惯例，他可以随国王的亲信在御房侍寝。然而绮瑟却时时刻刻在栗栗危惧。何以危惧呢？她失去了她的秘密的爱么？谁会猜疑愁斯丹？谁会猜疑到一个外甥？谁看见她？谁会窥伺她？有什么凭据？是的，有一个证人在窥伺她，就是白兰简。只有白兰简一个人知道她的生活，只有她把绮瑟握在手心里。天！倘若白兰简不高兴天天做侍婢去补自己睡过第一夜的床，把一切源源本本的告诉了国王，倘若愁斯丹的命要断送在她的手里，那却如何是好啊！绮瑟每想到这一层，心里就觉得不寒而栗。其实她的苦痛并不由于白兰简，是由于她自己的心。诸位听官们，看她心里藏着多么酷毒的一个奸谋哟！但您在下文会知道，上帝怜悯她，没有加罪；您自己也得对她表示一点同情啊！

这一天，愁斯丹跟着国王到远处打猎去了。对于这桩罪案，所以绝不与闻。绮瑟传了两个奴隶进来，告诉他们，如果他们应承执行她的谕旨，以后便可以恢复自由，并且可以得黄金六十卑商^①的赏格。他们应承了。

绮瑟于是向他们说：“我交一位年轻姑娘给你们，你们把她引到一个深林里去，不拘远近，只要将来不会泄露这个机谋。到

^①卑商是Besant的译音，古时东罗马的钱币。

了那里，你们就把她杀死，把她的舌头割下带回来。把她所说的话记着，回来报告我。去罢，回头时就恢复自由，并且有钱用。”

她于是唤出白兰简向她说：

“朋友，你看我的身体已病到这样，你不能到深林里采一点儿药来替我医治么？这两个奴隶可以做向导，他们知道有效验的药草生长在什么地方。跟他们去罢。妹妹，你须得知道，我这次差遣你到深林里去，是为着我的安宁，为着我的生命！”

那两个奴隶把她带去了。到了树林时，她看见周围生着许多药草，正想驻足。但是他们不依，把她拖到更远的地方去：“走，姑娘，这地方不大相宜。”他们俩一个走在她前面，一个押在她后面。最后找到一个地方，人迹不通，许多荆棘枸杞蓬生着。走在前面的那个奴隶于是抽刀回转头来。她转身向后面那个奴隶求援，谁知他的手里也提着一把白晃晃的刀，向她吓道：

“姑娘，我们须得杀你！”

白兰简倒在草上，双手极力支去刀锋。她用娇柔凄惨的声音向他们求情，他们感动了，向她说：

“姑娘，绮瑟后既然要你死，你自然做了什么得罪她的事啊。”

“我不知道，朋友们；我只记得一桩错事。她和我离开爱尔兰时，每人随身装奁中最珍贵的是一件雪样白的衬衫，是预备我们在结婚的夜里用的。过海的时候，绮瑟把她的婚夜用的衬衫撕碎，到她结婚的那一夜，我把我自己的借给她用了。朋友们，此外我别无罪过。但是她既然要我死，你们可以回报她，说向她致敬爱，说我从儿时被海盗劫去卖给她的母亲，发过誓愿终身服侍她，从那个时候到现在，我一向蒙她待我恩惠，我永远感激她的盛谊。愿上帝开恩，保佑她的荣誉，她的身体和她的生命。兄弟

们，请下手罢！”

那两个奴隶动了慈心，彼此商议，以为这样罪过也许不应该受死刑，于是把她只捆在一个树上，杀了一个幼犬，把它的舌头割下，回见绮瑟。

“她说什么话没有？”绮瑟很焦急的问。

“王后，她说了话的。她说您恨她不过因为一桩错事：您过海时把从爱尔兰带出来的一件雪样白的衬衫撕碎，在您结婚的那一夜，她把自己的借给您用了，此外她别无罪过。她感谢从儿时到现在所受的您的恩惠，她祈祷上帝保佑您的荣誉和生命。她向您致敬爱。王后，我们把她的舌头带来了。”

“凶手！”绮瑟叫道，“还我白兰简，还我的亲信的侍婢！你们不知道她是我唯一的好友么？凶手们，把她还给我！”

“王后，俗话说得好，‘妇人一刻心千变，恩爱转眼成仇怨，一会儿眉开眼笑，一会儿流泪满面，’”您叫我们杀她？我们才把她杀了！”

“我怎样叫你们杀她？为了什么罪过？那位温柔淑慎的姑娘，她不是我的亲信么？你们本来知道，凶手们，我差遣她去寻药草，派你们去保护她。你们把她杀了，我要把你们下油锅煎熬！”

“王后，她还没有死，我们把她带来还给您罢。”

她还不相信，好象中了迷狂症，一会儿咒凶手们，一会儿又咒自己。她拘留了一个奴隶，让另外那个奴隶跑到白兰简所捆在的树下去。

“姑娘，上帝保全了你，王后召你回宫去！”

她回到绮瑟跟前，跪下求她恕罪。绮瑟也跪下地，两人相拥抱着，晕了许久才醒过来。

六 大松树

愁斯丹和绮瑟所应该怕的倒不是忠信的白兰简而是他们自己。心到沉醉时怎样还能防闲呢？爱情的伟大的势力驱遣他们，好比渴迫着鹿去投河送命，好比饥迫着鹰去出笼搏鸟，是不能自主的。哎！爱情是不能长久守在秘密中的。白兰简的谨慎固然替他们支开了许多祸头。但是长着眼睛的人谁不能随时随地看出爱的热念在搅动他们，缠束他们，酝酿在他们的声音笑貌中间，有如新酒在瓮中发酵一样呢？

朝中四凶忌恨愁斯丹的权威，早已在王后左右窥探。他们对于愁斯丹和王后的恩爱早已探得真相，心里正在让贪，恨，喜三种情绪燃烧着，预备向国王去走露消息，以为国王必定忿怒，愁斯丹就是不死，也得要被驱逐，王后也一定要受一点苦。但是他们又怕惹动愁斯丹的气忿。后来忌恨终于胜过恐惧，他们四个人联袂入朝奏事，安竺列领头说：

“贤明的国王，我们如果尽情无隐的告诉您，您一定会动气，我们也难免不安，但是我们做臣子的理应有闻必报。您推心置腹的信任愁斯丹，他却要丢您的面子。我们屡次警告您，您总不肯相信。为偏爱一个人，您把亲朋和故旧大臣都看得一文不值。现在愁斯丹和王后发生了恋爱的关系，已有确凭确据，外面的谣言厉

害得很，您还不知道！”

那位贤明的国王很震怒，回答说：

“坏蛋！你们的怀里藏着什么奸情啊！不错，我推心置腹的信任愁斯丹。从前冒豪特向你们挑战时，你们都吓得发抖，不敢做声。只有愁斯丹一个人肯去和他决胜负，来保全国家体面，以至于身受重伤。你们忌恨他是为着这件事，我信爱他也就是为着这件事。我爱他甚于爱你安竺列，甚于爱你们四个人，甚于爱一切人。你们发见了什么？见到什么？听到什么？”

“国王，我们所见到的，您的眼睛也可以看见，我们所听到的，您的耳朵也可以听见。您只要把眼睛放快些，把耳朵放尖些就行了。也许时候还不过迟呢。”

他们退了朝，把那些鸩毒似的谰言留给玛克王慢慢儿的咀嚼。

国王为谰言所惑，违背本心去窥伺愁斯丹和王后。白兰简看破了，暗地警告他们俩，所以国王虽想尽方法，也无从探出真相。后来他对于这种卑鄙行动自觉无聊，同时又知道自己心里的猜疑不能涣然冰释，于是召愁斯丹进来，告诉他说：

“愁斯丹，你离开这里罢，以后别再回头。奸人们告发了你的一件大罪。你也犯不着问我，说出来了叫我们俩都没脸。你也犯不着解释，解释也无用。我并不相信这班奸臣的话，如果我相信他们，你早就没有命了。但是他们的谰言，很使我心里不安，只有你走开，我心里才可以平静。去罢，永远亲爱的孩子！”

奸人们听到这个消息，互相议论道：“他走了，这位藉魔术招摇撞骗的小子象一个小贼似的被驱逐走了。他一定渡海去冒

险，到辽远的国里去报效他的奸技。”

但是愁斯丹并没有勇气走开，跨过宫旁的濠沟和藩篱时，就觉得不能再走远一步。他和高威纳在听滩碣一个市民家里下了榻。这个时候他很困顿无聊，比从前受冒豪特的毒刀刺伤时还更痛苦万倍。从前他躺在海滨小屋中，虽然许多人都畏避他的伤口发出的恶臭，而高威纳，李党丁莱和玛克王三人还肯看护他。现在高威纳和李党丁莱虽然仍旧守在床头，而玛克王却不再来了。他自思自叹道：

“仁慈的舅父，现在我身上流出一种更毒恶的臭味，您心里慈爱自然再不能胜过嫌恶了！”

在如火如荼的狂热中，爱欲仍旧继续不断的驱遣一匹怒马似的愁斯丹去冲撞绮瑟所锁在的深宫；马和骑者都在石墙上撞得头破血流了，但是爬起来后，仍旧向原处乱撞。

重门深锁的绮瑟也是同样的焦忧，其实她比较更加愁苦，因为白天里她须在窥伺她的那些“非我族类”的人们面前强颜欢笑，夜间躺在玛克王的身旁又须勉强镇定心上的苦痛和肢体的战栗。她想逃去见愁斯丹。她幻想凶人们预先在门限上面暗藏的锋利的刀，她刚跑到门口，就被戳伤晕倒，被割破的双膝迸出两股鲜血，好象两条赤泉似的。

假如没有遇着救星，这两个情人一定讨不得好死。谁能做他们的救星，除非是白兰简？她把性命放在旁边，偷偷的跑到愁斯丹的寓所。高威纳很高兴的开门让她进去，她替他们出了一个计策。诸位听官们，向来恋爱史中的计策没有比这个更巧妙的了。

听滩碣宫的后面有一个广阔的果园，园的四围有很坚固的栅栏。园中佳树丛生，上面缀着许多香果，栖着许多鸣禽。距宫殿

很远而靠栅栏却很近的地方有一棵大松树挺生着，它的粗壮的身干上面伸出很茂盛的枝条。树脚下有一条活泉，发源的地方很宽，好象一匹白练，既清莹而又静谧，四围有云石砌成的低堤圈着。这股泉水从一条窄河中流入果园，穿进王宫，一直通到后妃们的寝室里面。愁斯丹采用白兰简的计划，刻削些树皮和小树枝，跳过栅栏，走到那棵大松树下面，把它们投在泉里。这些木屑象浪花一样轻便，随流飘去，可以飘到宫里使绮瑟知道她的情人的消息，夜间白兰简设法把国王和奸臣们支开，绮瑟就去潜访她的爱侣。

她很灵活的走去，可是步步存着戒心，怕树棵里藏着仇人在伺衅。愁斯丹望见她来，马上就伸开双肘，跳着去迎接她。他们俩于是安息在夜幕和树荫的保护之下。

“愁斯丹，”王后说，“海上的人们不曾说过听滩碣宫是中过魔气的，每年在夏天和冬天，它要突然幻灭两次么？现在它幻灭了。这不就是那大气为墙的神奇果园，其中花树芬芳，英雄长生不老的卧在美人的怀里，任何冤家也不能来搅扰他们，如从前乐府所歌咏的么？”

这时候听滩碣钟楼上的守更夫已经吹号报晓了。

愁斯丹说，“这并不是那神奇的果园，气墙已经成为泡影了。但是，朋友，我们有一天会同到一个有去无归的乐土去。在那里我们将来建造一座云石的宫殿，让它的成千成万的窗户中每个都点着晶亮的华烛，每个旁边都站着一个乐师歌奏无终的谐曲。那里阳光不能到，但是也没有人觉得需要阳光。那才是灵魂的乐国呢。”

灿烂的朝霞已映射在听滩碣钟楼的青绿相间的石板上。

绮瑟仍然享受到旧时欢乐。玛克王的猜疑已逐渐冰释，但是那班奸人们却知道愁斯丹和绮瑟仍旧有幽期密约。白兰简防闲得谨慎，所以他们无隙可乘。后来安竺列那个天诛地灭的东西向他的狐群狗党说：

“先僚们，我们最好去和矮子浮劳生商议。他精通七艺和一切幻方魔术。小孩子刚出世时，他一观察星宿的轨道，就能预知他的命运。绮瑟究竟用的什么诡计他一定可以告诉我们。”

美貌和武力都是矮子所嫉恨的。他把“铁板神算”打开，细占猎户和启明两星的轨道，推定道：

“您尽管放心，先僚们；今天晚上您就可以捉住他们俩。”

他们引他晋见国王，他奏道：

“国王，您姑且发一个号令，叫猎官们把犬马准备好，说您要到深林里去打七天七夜的猎。如果今夜您听不到愁斯丹和王后私语，您尽管把我吊死。”

国王违背本心，听了这个奸计。天色晚时，他把猎官们丢在深林里，自己把矮子带在鞍后，折回听滩碣。他从一道小门进了果园，矮子把他引到大松树下面。

“国王，您最好爬上这个树，蹬在树枝上，把弓箭带在身旁，您也许用得着它们。千万别做声，您用不着久等。”

“去罢，混帐东西！”国王诧道。

矮子牵马走开了。

——他说得不错，国王并没有等许久。这一夜月光非常清丽。国王藏在树枝中，望见他的外甥跳过栅栏。愁斯丹走到树下，把木屑投在水里。他正在投时，看见水里映着国王的影子。呀，如果他能叫那些木屑止住不流，就好了！但是它们流得特别快，穿过果园，一直飘到宫里。绮瑟看见了它们，就一直跑出来。上帝保

护有情之人啊！

她来了。愁斯丹兀坐不动，眼睛看着她来，耳朵听到树上箭搭上弦的声响。她思量道，“怎么样的？愁斯丹今晚不跑上来接我？许是看见什么仇人在附近罢？”

她停住脚步，张目向漆黑的树丛中探望，在月光之下她猛然看到国王的影子倒在泉水里，这时候她现出妇女们的智慧，不仰看树枝，低声说道，“天，让我先开口！”

她再向前走，用这样话头警告她的朋友：

“愁斯丹君！你这是做什么呢？在这深更夜静里，把我请到这样偏僻的地方！你要求见我，说有事面求，已经不知道多少次数了。求什么？我能够替你做什么呢？我终于来了，因为我既是王后，就不应该把你的请求放在度外。我现在来了，你究竟要说什么？”

“王后啊，请您怜惜我，在国王跟前替我请求开恩特赦我！”

她听了发颤流泪。愁斯丹知道她已经看出当时的危险，正在感谢上帝的恩惠。

“是的，王后，我求您已经无数次了，都没有效果；从国王逐出我以来，您没有一次答应我的呼吁。但是我还得请求您哀怜我这个不幸的人啊！国王恨我，我也不知道为什么得罪他。你也许知道吧？好王后，您是国王的心腹，除您以外，别人哪能平息他的气忿呢？”

“愁斯丹君，你还不知道国王正在猜疑我们两个人么？他猜疑的是怎样的一种奸情啊！这还不够，还要我蒙垢忍辱来告诉你这种消息么？我的先僚以为我们两个人有暧昧。上帝知道，我除着第一个拥抱我的处女身的人，没有爱过任何男子。这话如果是

撒谎，请上帝谴责我！愁斯丹君，你还想我来替你求情么？他只要知道我来过这棵树下，我明天就会没有命啊！”

愁斯丹叹道：

“慈爱的舅父，俗话说得好，‘没做坏事，不算坏人。’您那样的心肠中就会存着这样的猜疑么？”

“愁斯丹君，你说的是哪里话？我的丈夫自己并不曾疑心到这样的奸情。奸人们进了谗言，‘君子可欺以其方，’他就相信了。他们告诉他说我们两个人相友爱，就把这件事造成一个罪状。不错，愁斯丹君，你确实是爱我，这又何必否认呢，我不是你的舅母么？我不曾两次救活了你的命么？不错，我也酬答你的爱。你不是国王的外甥么？我母亲不尝教训我说，做妻子的人不爱夫家亲属就等于不爱丈夫么？我爱国王，所以连带的爱你，愁斯丹君，现在他如果肯开恩赦你，依旧待你好，我一定很欢喜。哎哟！我心里很吓怕，我浑身在打寒颤。我在这里耽搁太久了，我去了！”

国王在树上听到这番话，动了慈心，一个人在那儿微笑。绮瑟跑回去，愁斯丹在后面喊道：

“王后，您姑且看救世主的情面，哀怜我，援救我哟！奸人们想把国王的忠信的臣僚一网打尽。他们总算达了心愿，现在暗地窃笑国王了。也好！我就离开这国到远方去罢！我从前本以穷汉来，现在还让我以穷汉去。但是至少也要烦您请求国王念我往日的功劳，不让我在远方流落貽羞，请求他赏我一点资斧，让我好赎回马和盔甲。”

“愁斯丹君，你实在不应该向我作这种请求。我在康威尔国是孤零零的，在听滩碣宫里也是孤零零的，没有人肯爱戴我，拥护我，一切全靠国王的恩惠。如果我替你在他跟前说句话，我会

有性命的危險，你不知道么？朋友，愿上帝保佑你罢！国王恨你，这是你的冤。但是上帝一视同仁，你任便到哪一国去，他都会爱护你。”

她走开了，跑回宫里去，就倒到白兰简的怀里打寒颤，把当天的奇遇告诉了她。白兰简叫道：

“绮瑟吾后，因为是您，上帝才显示这样大奇迹！他是仁慈的父亲不肯让无辜的人们遭殃呢。”

愁斯丹在大松树下，靠着泉水旁边的石堤，微叹道：

“哎！上帝哀怜我，我在国王手里所受的冤屈，望他为我伸雪啊！”

他跳出果园的栅栏时，国王微笑道：

“亲爱的外甥儿，祝这个时辰走好运道！你今天早晨预备远行，现在用不着了！”

此时矮子浮劳生在林中小径观察星宿，看到国王要处他以死刑，羞忿交集，一溜烟似的逃到威尔斯国去了。

七 矮子浮劳生

玛克王和愁斯丹依旧和好起来了，愁斯丹得诏还居王宫，象从前一样，随国王的亲信在御房侍寝。他任意出入宫闱，国王毫不介意。但是谁能久守爱的秘密呢？爱情是隐藏不住的！

玛克王对于奸臣们也一律宽赦了。矮子浮劳生流落在一个远方深林中，困顿万状，有一天警卫李党丁莱碰见他，把他带回晋见国王，国王也发了慈心，赦了他的罪过。

但是国王的宽仁又激起朝臣的嫉恨。他们又窥探出愁斯丹和王后的幽期密约，联盟发誓，如果国王不驱逐他的外甥出境，他们就退守堡垒，向他宣战，他们入朝奏道：

“先僚，信任我们也好，嫌恶我们也好，都由您的便。但是我们一定请您把愁斯丹驱逐出境，他爱王后，有眼睛的人都看得出。我们实在再忍不住了。”

国王听到这番话，叹了一口气，低头不发一言。

“国王，我们实在不能再忍了。从前这种消息还有些怪诞，现在您听了却毫不介意，可见得您是默许他们淫乱了。他怎么办呢？赶快定计罢。您如果不把您的外甥永远逐出境外，我们就一齐退守封土，把我们的同僚也一齐拉出去。我们放开这两条路，让您自己选择罢。”

“诸位先僚们，从前有一次我听了你们诽谤愁斯丹的话，后来很追悔。但是你们是我的亲信，我不愿意疏失我的臣僚。现在我还得请你们替我谋虑，这也是你们分内的事。我不是一个骄横专制的君主，你们都知道的。”

“那末，就请你召见矮子浮劳生。您为着果园那桩事还在憎他。但是他不曾看准星宿，说王后在那天夜里要到松树下面么？他知道许多事，请您采用他的计议。”

那个天诛地灭的矮子来了。邓罗浪牵着他。他奏道：

“国王，请差遣愁斯丹明天一早就骑马到卡都去，送一封弥缝公文给亚瑟王。他每夜靠近您的床睡。您在睡一觉醒时，就起来出去一会儿。如果他迷爱绮瑟，我敢在上帝和罗马法面前发誓：他一定要去向她告别。如果他去告别，我若是不知道或者您见不着，尽管把我的头砍去。您只用在就寝前把送信的事嘱咐愁斯丹，其余一切都让我承管。”

“好，”玛克王回答说，“就这样办罢！”

矮子出了一个毒计，他到面坊里去买了四两麦粉藏在衣袋里。呀，亏他想得出这样的陷害人的法门！天色晚时，国王用过晚膳，他的亲信都已经在御房隔壁大厅里睡着，愁斯丹照例去御房侍寝。

“好外甥儿，替我做一件事：替我跑马去送一封信到卡都呈亚瑟王。代我向他问好，顶多在他那里只留一天就回来。”

“国王，我明天去。”

“是的，明天天没有亮，就该动身。”

愁斯丹心里很焦急，从他的床到玛克的床差不多有一丈路。他非常想去和王后说几句话，心里预计第二天清早趁玛克王睡熟时跑到她那边去。天！这样妄想！

矮子也照例在御房侍寝。他以为人都睡着了，爬起来在愁斯丹的床和王后的床中间地板上洒些麦粉。无论他们俩是谁去会谁，足迹都会印在麦粉上面。但是当他洒粉时，愁斯丹还是醒的，看见了他。

“这是干什么？这个矮子一向对我不怀好意。但是他只是白费力气，谁那样傻，留足迹给人家做证据！”

到了半夜，国王起床走出，矮子跟在后面。房里没有灯烛，很黑暗。愁斯丹在床上站起。天！他为什么起这种念头呢？他把两足并起，估量了距离，一跳就跳到国王的床上。哎！前一天他在树林中被野猪咬破腿子，伤口不幸还没有绑起！跳时出了力，伤口裂开，流出血来，把被单染红了，愁斯丹也没有看见。矮子在外面月光底下从星宿看出那两位情人正在相会，高兴极了，赶快告诉国王说：“快些回去，现在您如果不能拿住他们俩，尽管把我吊死！”

国王，矮子和四凶一齐回到御房去。愁斯丹听见他们来，马上跳回了自己的床上。不幸得很！跳时他的伤口滴出许多血在麦粉上。

国王和四凶进来了，矮子提着一盏灯，愁斯丹和绮瑟都在装睡；房里只有他们俩和在愁斯丹的床头睡着不动的裴芮礼。国王看见被上有血斑，地板上麦粉也染着鲜血。

这时候嫉恨愁斯丹的四凶把他从被窝里拖起，又向王后讥嘲，咆哮，恫吓，说要好生惩罚她。他们寻出了流血的伤口。国王喊道：

“愁斯丹，以后再不犯着谎骗了，准备明天死！”

愁斯丹央求道：“请您开恩啊，先饶！看救世主的情面，先饶，哀怜我们呢！”

“先僚，雪您的仇啊！”凶人们接着喊。

“好舅父，我向您恳求，并非为着我自己。我死了算得什么？这般奸臣们如果不是凭仗您的保护，连伸手动我的衣角也不敢。我如果不是怕您震怒，一定要痛痛快快的收拾他们一场。但是我敬爱您，所以情愿自投。我在这里，任您处分罢。可是，先僚，我求您哀怜王后些！”

愁斯丹屈膝跪下央求道：

“哀怜王后些！您的朝中如果有谁敢说我和她有暧昧，我愿和他决一个胜负。国王，赦了她罢，看着上帝的情面！”

但是那三个奸臣已经用绳子把愁斯丹和王后捆起。哼！如果他早知道国王不肯让他用决斗证明他的无辜，他宁愿粉身碎骨，也不让他们这样无礼捆他呢。

他相信上帝会援助他，而且知道没有人敢出头和他决斗。他把一切委诸上帝，倒是很对。他发誓说他不曾对于王后怀过有罪的爱，那班凶人们嘲笑他欺骗。但是我请问诸位听官们，您知道海上饮动情丹的实情，而且明白人情世故，您以为愁斯丹真是说谎么？证实罪状的是心肠不是形迹。肉眼只看到形迹，上帝才看到心肠，他才是真正的判官。他让诸凡被告的人们用决斗来自辩护。在这种决斗中他尝替无辜者打抱不平。因此，愁斯丹说自己没有什么事得罪玛克王，要求用决斗的办法判定他是否有罪。如果他早知道会受侮辱，他一定要结果那班奸臣的性命才甘心。哎！天！他为什么不结果了那班奸臣的性命呢？

八 跳寺

愁斯丹和绮瑟被缚和国主要处他们死刑的消息在深夜里就传遍全城。富贵贫贱一齐同声哀惋，闹得天翻地覆。人人都望宫里跑去救他们。但是玛克王异常忿怒，朝官们没有一个敢劝阻他。

东方刚放白时，玛克王就骑马出城到审刑场，打发人掘了一个坑，坑里摆满柴草。当天早晨他就传谕康威尔人入朝。他们嘈嘈杂杂的聚会在—块，矮子以外，没有一个人不流泪。国王于是宣布：

“诸父老兄弟们，愁斯丹和绮瑟犯了罪，这火坑是为他们预备的。”

大家同声喊道：

“审判啊，国王，要审判啊！让告发的告发，辩护的辩护！不审判就杀人，这是丢脸的事，是犯法的事！国王，请宽宥他们，迟些行刑！”

玛克王气忿忿的回答道：

“不，没有什么延期和宽宥，用不着什么辩护和审判！我在创世主面前发誓，谁再敢向我要求，让他先下火坑！”

他发令燃火，并派人入宫提愁斯丹。

柴燃烧起来了，大众默然，国王等着。

差役们跑到囚室，把愁斯丹的手用绳子绑起，然后拖他出去。天！他们多么凶横！他受了这种侮辱，不由下泪，但是下泪又有什么用处？他们很不拘礼的把他带去了。王后气得发狂，喊道：“若是我死了可以救活你，倒是一件大幸事啊！”

卫兵们和愁斯丹正出城向火坑走，猛然间有一个骑士从后面追来，马还没有驻足，他就跳下来了。这不是别人，就是丁莱警卫。一听到愁斯丹要临刑的消息，他马上就从李党堡追来，他的马还是血汗淋漓，慌忙告诉愁斯丹说：

“孩儿，我现在赶快入朝去。天也许开导我替你们向国王说句话。他已经是开了一点恩，允许我来追随你。”他转身向差役们说：“朋友们，你们带他去，不犯着用这些束缚（他抽刀割断绳子），如果他要逃走，你们手里不是提着刀么？”

他吻愁斯丹一吻，就打马走了。

上帝浑身是慈悲，他不愿犯人死，他听了那班可怜的人们替那两位受苦受难的情人们呼吁。愁斯丹路上经过一个孤寺，建筑在壁陡的崖顶上，朝北临海。它的后壁上面有一个玻璃窗，是从前某虔修道人的精工绝作。窗外便是一个高峻的石壁。到了寺旁，愁斯丹告诉领带他的人们说：

“先僚们，这里有一座寺，请允许我进去一会儿。我的死期很近了，想去祷告上帝宽宥我的许多罪过。先僚们，这个寺只有一道门，你们手里都拿着刀，我没有办法可从这道门逃脱，我祷告完了，就回来再把身子交给你们带着走。”

有一个卫兵说：“他进去也无妨。”

他们让他进去了。他一直跑进寺的里面，跳过香案前的栅栏，打开壁上的玻璃窗，一跳就跳出去了。他明知这一跳有粉

身碎骨的危险，但是比较当着大众在火坑里烧死总较胜一筹！

诸位听官们，上帝是有意开这一面之门来保全愁斯丹的。他跳出时一阵大风卷起他的衣服，把他吹送到崖脚一个大石上。康威尔人现在还称这块石头为“愁斯丹的落脚石。”

那些卫兵们守在寺门口尽等。但是他们等也惘然，现在护卫愁斯丹的人是上帝了。他爬起就逃。沙在脚底流动，他跌倒了，转身望见火坑正在飞焰升烟。他只管逃跑。

高威纳也悬刀解鞍逃出了城，要不然，国王必定拿他代替愁斯丹下火坑。他在平原中碰见愁斯丹，愁斯丹喊道：

“师傅，上帝已对我开恩了！哎！他开恩又有什么益处？失了绮瑟，一切都不得计较。我如果跳寺时跌死，倒是一了百了。绮瑟啊，我逃脱了，他们现在要杀你了！他们既然为我要烧死她，我将来也要为她死！”

高威纳说：“好主子，请放心，不要任气。这个深林四面有壕沟围着，我们暂且藏在这里。这条大路上来往过客很多，他们可以传消息给我们。如果绮瑟真烧死了，孩儿，我在救世主跟前发誓，一日没有替她报仇，我一日不敢安寝。”

“师傅，我没有带刀。”

“在这里，我把它带来了。”

“好，现在除了上帝以外，我什么都不怕了。”

“孩儿，还有一件好东西，你看到一定欢喜，这身轻便坚牢的锁子甲，你许用得着。”

“给我，师傅，我的天，我现在要救我的爱友去了。”

“不，别匆忙。上帝自然留有比较安全的方法替你伸冤雪恨。仔细下火坑，不是玩艺儿。四围的人们都怕国王，就是心里愿你脱险的人也会是第一个人推你下坑的。孩儿，俗语说得好：

‘躁暴非勇，’你姑且静待罢。”

愁斯丹跳下崖时，一个小百姓看见他爬起逃脱，跑到听滩碣宫偷见绮瑟报告她：

“王后，别哭了。愁斯丹逃脱了！”

“谢谢上帝！现在他们绑我也好，不绑我也好，赦我也好，不赦我也好，我都不计较！”

凶人们用绳子把她的手绑得铁紧，绑得血都流出来了，但是她还笑着说：

“如果听到上帝把我的爱友从凶人们的手里救出来的消息，我还为着自己的苦痛哭泣，我就不值一文钱了！”

国王听到愁斯丹跳窗脱逃的消息，脸都怒白了，马上传谕臣僚把绮瑟牵出。

他们把她拖了出来。她跨过宫门，淋漓的鲜血从她的纤嫩的手腕流出。路上旁观者都叹息道：“天，怜惜她啊！爽直可敬的王后，这样虐待您的人们是为我们造孽！让他们遭天诛地灭罢！”

王后一直被拖到发焰的火坑旁，李党丁莱跪在国王面前央求道：

“国王，请听我说句话。我忠心服侍您已有许多年了，一向没有犯过法，也没有得到丝毫利益。我做您的警卫已做了一生，在我所管辖的区域以内，没有一个穷人，一个孤儿或是一个寡妇须向我纳一文钱的警捐。为报酬这一点微劳，您允许我的请求，把王后释放了罢。您想不审判就烧死她，这是犯法的行为，她还不知道得了什么罪呢。并且您应该想想，如果您把她烧了，国家怕不免有祸乱。愁斯丹已逃脱了，他既勇敢，又熟悉本国的桥梁

路径和山川形势。您是他的舅父，他自然不敢侵犯您，可是您的亲信臣僚们，只要他捉得到，一定要被杀害的。”

那四个奸臣听到这句话，脸都吓白了。他们心眼中已想象到愁斯丹埋伏在那里瞞他们的空隙。

“国王，”警卫说，“我既然服侍了您一生，请您把绮瑟交给我。我承包做她的护卫和担保人。”

但是国王握着丁莱的手，凭天发誓马上就要行刑。丁莱又站起来说：

“国王，我回到李党去，不再做您的官了。”

绮瑟凄然向他一微笑。他又忿恨，又凄惨，垂头丧气的打马走了。

绮瑟站在火焰前。四周围群众纷纷号喊，咒骂国王和奸臣们，他们的面孔都被眼泪淹起来了。她穿了一身很紧的灰色的衫子，上面垂着一条金线。她的头发中也编着一条金线，一直拖到脚下。看见这样美的人而不怜惜她，除非是具木石心肠！天！她的手膀捆得那样紧！

这时候有一百个脱皮露骨面色如土的麻瘋子摇着警板扶着拐杖来了。他们走到火坑旁边。那些浮肿的眼睫下的红腥腥的眼睛显然露出喜色。他们中间最凶恶的一个叫做伊凡，耸着尖锐的腔调向国王喊道：

“国王，您要把您的妇人投到火坑里，固然是公平处分，只嫌刑罚太短促些。这大烈火一会儿就把她烧完，这大暴风一会儿就把她的尸骨扬成灰烬。她一跳下去，苦痛就完结了。我有一个更妙的酷刑，叫她含羞忍垢活着，天天望死而不得死。国王，您愿听我的话么？”

国王答道：“也好，让她活着，但是须得忍耻受辱，比死还不如……谁能替我想出这样处分，我一定很高兴。”

“国王，我把我的意思简单的奏给您听。我们有一百个麻疯子在这里。您把绮瑟交付给我们，让她和我们在一块儿过活。我们很想看看她受苦。把她交给麻疯子，女子们所能受的刑罚没有更酷的了。您看，我们的这些破衣服都黏在腥血淋漓的疮口上，是多么可怕！在你左右时，她穿的是银貂制的衣服，住的是云石盖的宫殿，喝的是好酒，享的是清福，她自然是很惬意，但是她一进麻疯院，和我们一齐在矮棚里居住，她鲜丽姣好的绮瑟就会明白自己的罪过，追悔没有有这样好柴火里烧死了！”

国王听见这番话，站起来沉思许久。后来他走到王后跟前，捉住她的手。她喊道：

“发点慈心罢，国王，把我烧死，快把我烧死罢！”

国王把她交给伊凡，那一百个麻疯子都慌忙挤来围住她。旁观的人听到他们咆哮，没有人不动了怜悯之心，伊凡却非常高兴。绮瑟让伊凡牵去了。

这班狞恶的队伍出了城，经过一个地方，正是愁斯丹所埋伏的处所。高威纳惊叫道：“孩儿，你干吗？你的爱人来了！”

愁斯丹马上打马出树林喊道：

“伊凡，你陪她已经很久了。如果你要性命，快点把她丢给我！”

伊凡解衣卷袖叫道：

“胆子放大些，朋友们！拿棍子啊！拿拐杖啊！现在是显本领的时候啊！”

这倒很好看！那些麻疯子脱去衣衫，竖起烂腿子，摆起队伍来，叫喊的叫喊，舞拐杖的舞拐杖，这里张拳恫吓，那边喘气呻

吟。愁斯丹真是不高兴动手打他们。向来小说家都说他杀了伊凡，这全是无稽之说，他哪里屑于杀这样的畜牲：高威纳拔起一棵橡树，向伊凡的骷髅上敲了一下，就把他打得头破血流，直流到他那肿烂的脚上。

愁斯丹和绮瑟算是破镜重圆，以后她就不再觉得苦了。他把她手膀上绳子割断，离开平原，一直跑到茂萝洼林里去了。在这深林里，愁斯丹自觉和住在一个坚固的堡垒里一样安全。

日西落时，他们安息在一个小山坡的脚下。王后此时已经不复恐怕，把头枕在愁斯丹的身上睡着了。

第二天早晨，高威纳从一个猎户手里得了一把弓和两枝箭，献给愁斯丹。愁斯丹本来善射，得了弓箭，看见一只小鹿，一箭就把它射死了。高威纳采柴草，敲了火石，燃起一把大火来炙鹿肉。愁斯丹砍了些树枝，搭成一个棚，用树叶盖起，绮瑟又拾些野草铺成茵褥。

在这旷野的深林中，这两位逃难者开始过一种野人的生活，可是也是充满着爱的生活。

九 茂萝洼林

他们俩流落在荒野的森林里，好象惊弓之鸟，今夜少敢回到昨夜的藏身处，真是备尝辛苦。野鹿肉以外，别无充饥的物件，盐味是尝不到的。他们的形容变得很憔悴，衣服也被荆棘扯得破烂不堪。但是他们相爱，所以不觉得苦。

有一天他们在这人迹未经的大树林中游行，偶然间走到道人奥格林的隐庐。这位老人正扶杖在小寺旁晴日辉耀的枫林中缓步微行，见着愁斯丹，喊道：

“愁斯丹君，你还不知道康威尔国的人们发过多么厉害的誓么？国王已传谕全国，悬赏黄金百斤捉拿你。朝中文武官员人等都发过誓，如果遇见你，无论是死是活，都要捉将宫里去。愁斯丹，趁早追悔罢！上帝对于能悔过的罪人都一概宽宥。”

“我悔过么，奥格林先生？悔什么过？你要评论我的是非，你知道我在海上喝的什么酒么？那一杯美酒使我们沉醉到现在。我现在宁愿陪绮瑟沿街行乞，吃树皮草根挨命，不愿丢开她去做皇帝。”

“愁斯丹君，愿上帝救助你，你不但这世受罪，来世也讨不到好处了。欺君犯上的奸贼都应该让马分尸，应该下火坑焚化，他的骨灰落在什么地方，连草也不会发青，树也不会抽苗。愁斯

丹，绮瑟是有夫之妇，把她送回原主罢！”

“她已经不属于他了。他已经把她丢给麻疯子，我是从麻疯子的手里把她夺回来的。从此以后，她是我的了，我不能离开她，她也不能离开我了。”

奥格林坐下，绮瑟跪着，把头放在道人的膝盖上，呜呜的哭。道人读圣经给她听，她摇头不信，只是在痛哭流涕。

“哎！人已经死了，还有什么话可安慰他呢？悔过罢，愁斯丹！犯罪不悔的人虽然还是活着，其实是等于死了的。”

“不，我活着。我也不愿追悔。我们回到深林中去，它会保护我。来，绮瑟，爱友！”

绮瑟站起。他们手牵着手，踏着深的草和矮的树走去，不过一会儿，就没入深林中去了。

夏去冬来，他们俩托着崖洞的庇荫。寒气从冻土侵到枯叶铺成的床褥，因为能相爱，彼此都不觉得苦。

春天回来时，他们又在大树下面用青枝绿条盖成小棚。愁斯丹从小时就会学鸟语，无论是斑鸠山雀夜莺或是任何飞禽的歌声，他都能任意模仿。有时许多小鸟，听他的呼唤，成群飞来栖在棚上，拖起喉咙在阳光之下唱它们的清歌。

他们在林中漂流无定，却不必用心去逃避，因为奸臣们没有人敢追搜他，知道他们会把他们悬在树枝上吊死。但是有一天四凶中有一个，那个天诛地灭的关洛伦，居然乘着猎兴，跑到茂萝洼林的旁边晃影子。这一天早晨高威纳把马卸了鞍子，让它在林里一个崖壑旁边吃新草；愁斯丹在茅棚里花铺的茵席上和绮瑟紧抱着在作清梦。

猛然间高威纳听见一群猎犬的吠声。一个山鹿向崖壑逃窜，

它们正在追赶。有一个猎户从平原中打马赶来，高威纳遥遥望见，认得他是他的主子的死敌关洛伦。他没有带亲随，一个人打着马跑，马的汗血淋漓的腰间挂着几枝刀矛。高威纳埋伏在一棵树后面窥伺他。

他走来了。高威纳从埋伏的地方一跃而出，抓住马缰子，登时这人所做的坏事通盘的涌现在他的目前，下劲把他打得粉身碎骨，然后把骷髅盖割下带走。

愁斯丹和绮瑟还紧相拥抱着睡在棚里鲜花铺的茵席上面。高威纳不做声不做气的走进来，手里握着死人头。

关洛伦的伙伴在树下看见那无头尸，惊惶失措，好象愁斯丹已赶了上来要结果他们的性命，都一溜烟似的逃回。以后再没有人敢到茂萝洼林行猎了。

高威纳想他的主子醒来欢喜一场，把死人头倒悬在棚的杖上，用树叶把它围起。愁斯丹醒过来，看见一个人头半藏在枝叶里瞪着眼睛看他，认得它是关洛伦的模样，立刻站起来，心中倒吓了一跳。他的师傅喊道：

“放心罢，他已经死了。我用这把刀杀死他的。孩儿，他从前是你的仇人啊！”

愁斯丹自然高兴得很。他所痛恨的关洛伦已经被斩首了。

此后就没有人再敢向这荒林伸头。恐怖的神仿佛在守着门，让他们一对情人在里面为所欲为。愁斯丹在这个时期中造了一种“百发百中弓”，无论是人是兽，一准就会射中。

有一个夏天，农人正在收获，圣灵降临节才过了没有多久，带露的鸟儿才在噪晓，愁斯丹就系起刀，提起“百发百中弓”，离开茅棚一个人到林里打猎去。这一天不要到日落的时候，就有

一件祸事要临头。从来有情人没有象他们那样相爱过，从来有情人也没有象他们那样受苦过。

愁斯丹打猎回来时，受了热，身体很倦怠。他拥抱着绮瑟。绮瑟问他，“朋友，今天你到什么地方去了？”“我追一只小鹿，”愁斯丹答道，“追得疲倦极了。现在身上还流汗。我想早一点睡。”

在绿阴之下，芳草之上，绮瑟先躺下，愁斯丹靠在她的身边睡着，把刀放在中间。侥幸得很，他们都没有解衣。王后手上戴着从前玛克结婚时给她的绿玉戒指，她的指头近来瘦损了不少，连戒指也几乎戴不住。愁斯丹的手枕在绮瑟的颈项下，另一只手紧抱了她的腰肢，他们这样并排睡着，唇并没有接触。这时候鸦没鹊静，一点风也不动，一片叶也不摇。一线阳光从棚顶叶孔中透过来照着绮瑟的面孔，象雪花一般的闪耀。

有一个守林夫在林中发见一块地方草被压倒了，这是前一夜情人安息的场所。他认不清他们的痕迹，于是瞄着脚印，一直瞄到他们今天的栖身处。他看见他们正在睡着，认出了他们是谁，怕惹愁斯丹醒后的威武，提起脚就逃跑。他一直跑到听滩碣宫(距此地只有十五里路)，登阶进了王宫。国王正在会集臣僚审案议事，问道：

“朋友，你来这里干吗？你跑得上气不接下气，好象猎户追了许久猎犬似的。难道你也有冤要伸么？谁把你从树林中赶出来了？”

守林夫把国王请到旁边来，轻轻的说：“我看见了王后和愁斯丹睡在一起，吓了一跳。”

“在什么地方？”

“在茂萝洼林中一个草棚里。他们互相拥抱着睡在那里。快

些去，别失了报复的机会！”

“你且先去，在林口红十字架下面等我。别把你所见到的告诉旁人。我将来赏你金银，要多少，有多少。”

守林夫去到红十字架下面坐着等。天诛这窥伺阴私的！

国王把马系上鞍子，挂上刀，不带亲随，一个人跑到城外。他坐在马背上胡思乱想，想到那一夜捉拿愁斯丹时的情景。那一次他待愁斯丹和绮瑟多么仁慈！这一次如果再碰见他们，他可是要重重的惩罚他们，报复使他丢脸的人们了……

到了红十字架下面，他向守林夫说道：“你上前走，领我快快的一直走去。”

大树的黑影把他们遮住了。国王跟着那个探子走。他很相信他的刀，它从前砍过不少头颅的。呀！若是愁斯丹醒了，他们俩中间定要死一个，天知道究竟是谁该死。后来守林夫轻声说：

“国王，我们已走到了。”

他把国王的马镫捉住，把他的马系在一棵青苹果树上。他们再前进几步，突然间在露着阳光的林隙看见那个花草营造的棚。国王解开他的袍子的金钮扣，脱下来抛去，露出一副很英武的身材，他把刀子从鞘中抽出，心里暗自发誓，如果不把他们杀死，自己也无颜再活下去。守林夫跟在后面，他挥之使去。

他一个人走进茅棚，手里舞着白晃晃的刀。呀！如果那刀子砍下去，世间会添多少愁恨啊！但是他看见他们的嘴唇并没有接触，而且身体中间有一把没有上鞘的刀隔着。他自思自叹道：

“天！这是什么一回事？应该杀他们么？他们同住在树林里已许久了，如果他们中间真有暧昧，他们会拿这把刀子隔住他们的身体么？摆在两个身体中间的白刃可以保障贞洁，这事谁不知道呢？不，我不杀他们。这样杀了他们是作孽。把他们叫醒么？

我们俩中间须得有一个人死，人们又会造出许多谣言，这也只是使我们丢脸。但是我要想一个方法，使他们醒后，知道我发见了他们睡在一起而不肯杀他们，知道上帝哀怜他们。”

阳光穿过棚隙，照着绮瑟的雪样白的面孔，国王把自己的鼯鼠皮手套脱下，心里想道：“这是她从前从爱尔兰带给我的……。”他用这副手套把棚上透阳光的孔隙遮起。他把自己给绮瑟的绿玉戒指从她的手指脱下，她从前初戴这戒指还嫌太紧，现在手指瘦损了，它轻轻巧巧的就滑下来了。他又把绮瑟从前赠他的戒指还给绮瑟戴上。他把隔住两个情人的刀子拾起——他认得就是斩冒豪特缺了口的那一把——把自己的刀换放在那里。他于是走出棚来跳上马，告诉守林夫说：“快点逃命，如果你能够！”

这一天晚上，绮瑟作了一个梦。她在一个大树林里很华美的帐幕里面睡着。两个狮子跳来争她，互相搏斗……她叫了一声就醒过来了。那副白鼯鼠皮的手套落到她的胸上。愁斯丹听见叫声，也慌慌张张的爬起来，想拾起刀来戒备，看见刀柄是金的，认得它是国王的刀。王后看见自己手上的戒指也换了玛克王的，惊叫道：“爱友，我们的霉气到了！国王碰见了我们！”

“是的”愁斯丹答道，“他把我的刀拿去了；他一定只是单身来的，有些吓怕，现在回去寻救兵了。他一定还要回来，把我们捉去凭着大众烧死呢。逃罢！……”

他们兼程并进，带着高威纳，一直逃出茂萝洼林的尽头，抵到威尔斯国。爱情真替他们俩闯出不少的苦楚！

一〇 道人奥格林

三天之后，愁斯丹费了许久时间追捕一个伤鹿，天色晚了，在那漠漠平林中自思自叹道：

“不，国王饶了我们的命，并不是心里吓怕什么，他把我的刀拿去了，我是睡着的，我的性命完全在他的掌握中，他要杀就杀，还要什么救援呢，如果他有意活捉我，为什么把我的刀拿去，又把他自己的刀留下来呢？呀！舅父，我懂得您了。您不杀我们，并不是怕事，实在是心里不忍，赦了我们么？除非自己愿蒙垢忍辱，谁能赦这种罪呢？不，他并没有赦我们，不过他心里明白了。他明白在临火坑时，在跳寺时，在拦路打劫麻疯子时，上帝都在默佑我们。他回想到从前坐在他的膝下奏琴的外甥儿，丢开故乡鲁劳哇国来侍奉他；为着替他争光荣，流了许多的血去斩除冒豪特。他回想到我从来没有招认什么罪过，只是要求用审判或决斗来洗清自己。因此，他的忠厚的心地使他明白他的左右所不能明白的事。这也并非说他已经知道我们相爱的实情，不过他疑心，他希望，他觉得我没有撒谎；他希望我能够有话对审。哦！仁慈的舅父啊，我祷祝上帝帮助我打个胜仗，得到您的赦宥，使我再能穿起盔甲为您效劳啊！……这是什么念头呢？他将来要把绮瑟取回去的，我把她交还他么？哎！他为什么不趁我睡熟时结

果了我的性命呢？从前他搜捕我，我还可以忘记他，怨恨他。绮瑟是弃妇，自然不属于他而属于我了。现在他的慈怀又激动了我的孝思，他又把王后赢转去了。王后？在他左右时她是王后；在这荒林里她过的生活连奴婢还不如。她的青春是让我怎样断送去了的？她丢开的是高楼丝幔，我给她的是荒林茅棚。她走上了这条艰苦的路，全是为了我。天啊！万物主宰呀！我向您求情，求您给我一点勇气，让我把绮瑟交还玛克王啊！她不是他的王后，根据罗马法，凭着全国文武官员人等娶过来的么？”

愁斯丹扶着弓站着，在黑夜里哀叹了许久。

绮瑟托着荆棘的庇荫，等待愁斯丹回来，在月光之下看见国王所留下的戒指在她的手上闪耀，也暗自思量道：

“留这颗金戒指给我的人和往日在盛怒之下把我丢给麻疯子的已经不是一个人了；不，他是一个具有柔肠的血性男子，他是从我到康威尔国以来欢迎我保护我的人！他从前多么宠爱愁斯丹！我来了之后做了怎样的事？若不是为了我，愁斯丹不应该居在王宫，左右有无数宫娥任他指使，替他整盔穿甲么？他不应该周游列国建立功勋么？但是因为有我，他疏忽了武士生活，被逐出朝，藏在树林里过这种野人的生活！……”

愁斯丹的脚步在落叶枯枝上逐渐走来。象平时一样，她赶上去迎接，替他拿军器。她替他解了刀子，又把“百发百中弓”和箭从他的手里接过来。

“爱友，”愁斯丹说，“这把刀是玛克王的。我们本应该死在这把刀上，但是他饶了我们。”

绮瑟把刀接过来，在那金镶的柄上吻了一吻，不禁凄然堕泪。愁斯丹说：

“爱友，想想看，假如玛克王肯和我约和！假如他应承我用

决斗的办法，证明我无论是在心里或是在口头，对于你都没有存过有罪的爱，他的国里所有武士，从李党到达冉，有谁敢说个‘不’字，我决计和他决一个胜负。以后国王如果肯留我，我愿以待君父的礼待他，替他效劳。如果他要你留我去，我就到荷兰或是勃罗丹去，只带高威纳一个亲随，但是，王后，无论是到天边海外，我都永远是你的。绮瑟，我决不敢提起分离的话，如果不是看见你为了我在这荒野中吃过许多的辛苦。”

“愁斯丹，你还记得道人奥格林罢？我们回去找他，也许我们能向万能的上帝求个情呢！”

他们把高威纳唤醒。绮瑟上了马，愁斯丹在前面牵着缰子，在大黑夜里最后一次穿过那亲爱的树林。他们默默的前行，彼此不发一言。

天亮了，他们休息了一会儿又走，一直走到那位道人的隐庐。奥格林正坐在寺门限上看书，望见了他们，远远的很亲热的喊道：

“朋友们，爱情替你们造了多少苦楚啊！你们几时才会从迷梦中醒过来呢？提起勇气来！到底还是悔过罢！”

愁斯丹回答说：

“我有一件事奉恳，奥格林先生。你去向国王替我求和。我愿意把王后交还他，自己跑远远的，到荷兰或是勃罗丹去。以后国王如果允许我住在他的身边，我再回来竭力侍奉他。”

绮瑟向道人鞠躬至地，接着说得很凄惋的：

“我不再这样过活了。这并非是说我追悔和愁斯丹相爱，我们永远还是相爱，但是我们的身体至少应该分开。”

道人听了不由泪流，赞美上帝，说“上帝，万能的造化主啊！”

我感谢您让我活到现在来帮助这两个人！”他替他们想定办法，拿出墨水和皮纸替愁斯丹写了一封呈文向国王请和。他把愁斯丹所要说的话都写下来了，叫愁斯丹用戒指盖了印。

“谁送这封呈文去呢？”道人问。

“我自己送去。”

“不妥，愁斯丹君，你别冒这个险。我替你去，宫里的人们我还熟识。”

“不，好奥格林先生，王后今晚在贵庐下榻，我一等天晚就带我的亲随去，他可以替我看着马。”

夜幕逐渐把树林笼盖起来了，愁斯丹带着高威纳启程去听滩碣。快抵宫门时，他把高威纳丢在后面。那时候更夫正在墙上吹号。他把性命丢在半边，跳过城墙，穿过城。他跳过从前他常跳的果园的栅栏，看见那云石的水堤，那泉水，那棵大松树都依然如故。他走到御房的窗前，轻轻的喊了马克王一声，马克王醒了，问道：

“谁？在这深更夜静里来喊我？”

“国王，我是愁斯丹，带了一封呈文给您。我把它摆在窗格子里。请您差人把回谕悬在茂萝洼林口的红十字架上。”

“看着上帝的爱，等我一霎，好外甥儿！”

他跳上窗台，在深夜里喊了三声：

“愁斯丹，愁斯丹，愁斯丹，我的好孩子啊！”

但是愁斯丹已经逃走了。他赶上他的亲随，轻轻的跳上马鞍。高威纳说：

“你发了疯！赶快打这条路逃跑啊！”

他们回到道人的隐庐，道人在祷告，绮瑟在呜咽，都等着他们回来。

一一 奇遇津

玛克王把他的秘书叫醒，令他宣读呈文。秘书打开弥缝，先道愁斯丹请安的话，然后把文中字句细认清楚，将愁斯丹所请求国王的话高声读出。国王听了不发一言，心中却甚欢喜，因为他仍旧爱王后。

他传令召重要臣僚入朝。他们到齐了，各人都在静待谕旨，国王于是向他们说：

“诸位先僚们，我刚接到这一封呈文。我是你们的主子，你们是我的亲信。请听这封呈文中所请求于我的话，然后替我想出一个计策，这是你们分内的事。”

秘书站起把呈文打开，面朝国王说道：“诸位先僚们，愁斯丹开端先向国王和他的臣僚们致敬请安。”“国王陛下，”他接着读道：“从前我斩杀毒龙，赢得爱尔兰王的公主，她初意原要嫁我；我负了保护的重任，不敢承受这种宠遇，所以把她带回康威尔交付给您。您要她过来没有多久，奸人们构衅进谗。亲爱的舅父，您就动了气忿，不经过审判的手续，就要拿我们下火坑。但是上帝开了慈善之门，我们呼吁他，他就救了王后的命，这本是很公道。我自己呢，跳下峻崖，也叨天之幸，脱了危险。此后我犯过什么大不韪么？王后是已经丢给麻疯子们的，我救她出来

带走了；我对于为我无辜就死的人不应该伸手救助么？我和她躲在树林里；我能够出来到平原里把她交还您么？您不是三令五申过，说有人看见我们，无论是死是活，都要把我们捉将宫里去么？从前我这样说，现在我还是这样说；我从来没有对于王后，王后也从来没有对于我，发生过可以得罪于您的爱；如果您的臣僚有谁敢否认这话，我很愿意和他决个胜负。请您准备好决斗场，我对于任何敌手都来者不拒。如果我不能用决斗的办法证明我的无辜，请您凭着大众把我烧死。但是如果我斗胜了，如果您愿我把绮瑟当面交还给您，我以后一定比您的任何臣僚都要更忠实的侍奉您。如果您不肯用我，我就渡海去报效嘉浮瓦或是荷兰的国王，以后您就永远不会听到我的消息。国王，一切都敬候尊命。如果您不愿议和，我就把绮瑟送回爱尔兰去；在她自己的国里，她将来也可以做王后。”

康威尔国的大僚们听说愁斯丹挑他们决斗，齐声奏道：

“国王，请把王后领回来。从前在您跟前毁谤她的人们都是些无意识的。至于愁斯丹呢，让他到嘉浮瓦国去立功也好，到荷兰国王眼前去报效也好，只不要他留在这国里。请飭令他择一个日子把绮瑟送还。”

国王垂问三次：“谁要参劾愁斯丹么？请站起！”

大家都不发一言。国王于是向秘书说：

“快一点写一封回信。应该说的话你已经听见了，快些写罢。绮瑟在她的青春时期苦也算受够了！回信不到今晚就要挂在红十字架上，赶快办！”

他又吩咐道：“你说我向他们俩问好。”

当天夜半，愁斯丹穿过白兰西浪，寻得国王的回信，带回去交给奥格林。那位道人把信读给他听了，“玛克王采众臣的建

议，愿领回绮瑟，但是不肯起用愁斯丹。三天之后，他须把绮瑟送到‘奇遇津’交还给玛克王。以后他就须浮海去。”

愁斯丹听了叫道：“天！爱友，失掉你是怎样的一件憾事啊！但是这也无法可想，这样办可以省得你为我受苦。我们分手时，我要给你一件赠品，作我们的爱情的纪念，我无论到了哪一国，就差一个人来见你，他可以转达你的意旨。无论是在天边，在海外，你一声召我，我马上就跑来。”

绮瑟叹道：

“愁斯丹，请把你的猎犬武斯登留给我。我一定好生待遇它。我看见它，就可以想到你，也可以减些愁苦。朋友，我有一颗青玉戒指，请你拿去带在手指上，作我们的爱情的纪念。如果你以后差人来，他没有带这颗戒指，任凭他怎么样做，怎么样说我都相信。但是我一旦看到这颗戒指，无论你叫我做的事是好是歹，我都照办，任何权力，任何关防，都不能阻止我。”

“爱友，我把武斯登赠给你。”

“爱友，我用这颗戒指奉报。”

他们俩伸唇相吻。

奥格林把他们留在庐里，自己扶杖走到孟恩市场，买些各色貂皮丝绒和一匹金鞍缓步的骡子。人们看见这位道人花了辛苦储蓄来的金钱去买这些不伦不类的奢侈品，都不禁发笑。他却从容不迫的把貂丝货物驾在骡背上回到绮瑟跟前说：

“王后，您的衣服都破烂了。请您把这点礼物收着，预备您到奇遇津那一天穿得好看些。这些货色也许不中的您的意，我对于选择衣料是外行。”

玛克王晓谕全国，说三天之后他要在奇遇津和王后重温旧好。

男男女女都纷纷来会，大家都想再见绮瑟，除着那三个没有死的奸臣。大家都还爱戴她。

到了约会的那一天，奇遇津旁草地上万帐罗列，一望无际。愁斯丹和绮瑟在树林骑马向着奇遇津走。他怕路上有奸人埋伏，外面披着破衣，里面却穿了锁子甲。他们不在意的就走出林口，遥遥望见玛克王和他的臣僚们在那儿等着。

“爱友，”愁斯丹说，“看，你的先僚玛克王和他的臣僚都已齐集在这里了，他们赶上来迎接我们了，过一会儿我们就不能谈话了。皇天在上，我凭他和你誓约：如果我将来差人传信给你，你须得照我的话做！”

“愁斯丹吾友，我只要看见青玉戒指，无论是高楼，是厚墙或是坚寨，都不能阻止我顺承吾友的意旨。”

“绮瑟，愿上帝保佑你！”

他们的马原是并排走，他拥抱了她一下。“朋友，”绮瑟说，“我有一个最后的请求。你不久就要离开康威尔，请你至少等我几天，暂时躲起，等到你知道国王待我好歹，……我是孤零零的，谁替我防御奸人呢，我怕得很！守林夫欧雷可以暗地密留你居住。夜间你可以溜到破酒窖旁边等着，我将差裴芮礼来看你，告诉你他们是否虐待我。”

“爱友，没有人敢虐待你。我躲在欧雷家里，谁敢侵犯你，让他当心他的骷髅！”

双方人马走得逐渐逼近，应该行相见礼了，玛克王赶快打马走在大队前一箭路，李党丁莱陪着他。

全体文武官员人等都赶上来了，愁斯丹牵着绮瑟的马缰，向国王行礼奏道：

“国王，我现在把金发绮瑟交还您，凭着诸大僚们在当面，

我请求在您的朝中自辨一次。我从来没有经过审判。请您准我用决斗的办法自证无辜。斗败了，请用硫黄把我烧死；斗胜了，或者让我仍旧追随左右，或者让我到远方去。”

没有人敢出头说敢和愁斯丹决斗。玛克王于是把绮瑟的马缰接到手里，交付给丁莱，然后走到旁边去和群臣议事。

丁莱欢天喜地的向王后致了许多敬礼。他替她卸去朱红外套，里面的轻衫丝裙把她的身材益发现得窈窕。她想起那位老道人破费了许多钱，不禁嫣然一笑。她那身精致的衣服，细嫩的腰肢，亮晶晶的眼睛和那和太阳一样鲜明的头发都显得出她旧日的王后的风度。

那班奸臣们看到王后还象从前一样美丽，一样受人尊敬，心中不禁鼓潮，打马去见国王。一位朝臣名叫尼柯安竺列的正在力劝国王说：“国王，请把愁斯丹留在身边，有了他，您就是一个最有威风的国王了。”他已逐渐把玛克王的心劝动了。但是那班奸臣来阻挠道：

“国王，请听我们的忠言。王后固然受了委曲，我们从前参劾她实在是出于误会。但是如果愁斯丹和王后一阵回到朝中来，外人恐怕不免又发生许多谣言。最好让愁斯丹姑且走远些，将来您自然有起用他的时机。”

玛克王依了他们的话。他叫朝官们传谕愁斯丹，饬令他马上出境，不得迁延。愁斯丹走到王后跟前告别。他们彼此相看了一眼。王后在大家前面有些害羞，脸变得飞红。

国王心里有些哀怜，开口问他的外甥：

“你到哪里去？穿这样破的衣服？去到我的库里取些金银貂皮和一切应用的物件罢。”

“国王，我不要您的一文钱，也不取您一茎纱。我可以安心

惬意的去报效荷兰的富豪的国王。”

他扯转马缰，望海边走去了。绮瑟送他一眼，送到望不见他的时候还不回头。

玛克和绮瑟破镜重圆的消息传出以后，国中男男女女老老少少纷纷跑进城里来看绮瑟。他们一方面很惋惜愁斯丹的放逐，一方面又庆祝王后的归来。钟声一响，国王和合朝文武官员人等都跟在绮瑟后面，结着队伍循着香花满地丝幔迷空的街道上游行。宫门整天的开放着，无论贫富贵贱都可以随时进去饮酒食肉，庆祝这一日的盛典。玛克王释放了一百个囚奴，晋封了二十个武士，亲自授刀和盔甲给他们。

夜来时，愁斯丹记起允许王后的话，溜到欧雷的家里。欧雷把他私藏在一个破酒窖中。奸人们当心头颅啊！

一二 红铁审判

过了不久，邓罗浪，安竺列和刚端文三个奸臣都以为愁斯丹已远走海外，不能报复，他们可以高枕无忧了。有一天打猎，国王正在林隙驻足听猎犬的咬声，他们三个人一阵打马赶了上来奏道：

“国王，请听我们说句话。您从前不经审判就定了绮瑟的罪，固然是违法；现在您不经审判就把她赦了，不也是违法么？她从来没有自己辨清过，朝中群臣都觉您和她都不是。您最好劝她要求上帝的审判。她既是无辜，何妨凭着圣骸发誓说她从来没有犯过罪呢？何妨叫她用手捉一捉火烧过的红铁呢？照习惯，她应当这样办；经过这种简单的审证以后，一切嫌疑都可以涣然冰释了。”

玛克听了大发雷霆，回答道：

“康威尔的先僚们，你们天天想办法使我没脸，上帝应该诛灭你们啊！听你们的话，我把自己的外甥儿都驱逐去了，你们还没有履足么？要我把自己逐到爱尔兰去么？你们又有什么不平的事？从前愁斯丹不是要求和你们决斗，把是非办到水落石出么？他不是要用决斗替王后辩护么？你们都亲耳听过他的话，那时候为什么不提起刀来和他试一试身手呢？诸位先僚们，你们忒放肆了。我听了你们的话放逐了愁斯丹，当心我不召他回来啊！”

奸臣们听到愁斯丹的名字都吓得发抖，好象愁斯丹已经站在面前，要活剥他们似的。

“国王，我们说这话，本是好意，是为您的名誉起见，因为这是臣子们分内的事。以后我们永远闭口了。请您不用发怒，原谅我们罢！”

玛克由鞍上站起来说道：

“替我滚出境，你这一班坏蛋！我再不能宽容你们了。为了你们，我把愁斯丹驱逐出境，现在临到你们自己了，替我滚出境！”

“好，您老人家！我们的堡垒够坚牢，够高够险够难爬！”
礼也不行，他们就扭转马缰走了。

玛克王把猎夫和猎犬丢在后面，单身打马回到听滩碣，走上台阶。王后听见他的脚步踏着阶石的声音，站起来去迎接他，把他的刀接过来，象平素一样，向他低低的鞠一鞠躬。玛克捉着她的手把她牵起，绮瑟抬头一看，看见他的尊严的神色中露有忿怒的痕迹：象从前他在火坑旁发怒的那副面孔。

“呀！”她暗自思量道，“不得了，我的朋友被人发见了，国王把他捉到了！”

她象冷水浇了心似的，一言不发，晕倒在国王的脚下。国王把她牵起，轻轻的吻了她一吻。她逐渐醒过来了，国王问道：

“爱友，爱友，你为什么这样难过？”

“国王，我怕得很，你的面上有怒容。”

“是的，今天这一回猎夫使我动气。”

“哦！先僚，如果是猎户们冒犯了您，您就为了打猎的小事这样大发雷霆么？”

玛克王听见这话微笑道：“不是，爱友，猎户们并没有犯冒我，冒犯我的是那班奸臣们，他们嫉恨我们已非一日了。您知道他们，就是安竺列，邓罗浪和刚端文。我已经把他们驱逐出境了。”

“先僚，他们敢说我什么坏话呢？”

“无关紧要，我已经把他们赶走了。”

“国王，个个人都应该有想什么就说什么的权利。但是我也应该有知道人家毁谤我什么的权利。您不告诉我，谁肯告诉我呢？我孤零零的住在贵国，除您以外，没有别人可以保护我啊！”

“告诉您也好。他们说您应该凭天发誓，并且用提红铁的办法自己洗清罪过。他们说，‘王后不该自动的要求这种审判么？在无辜的人看来，这种审判是轻巧容易的事。她费什么事呢？……上帝是真正的裁判者。这样办才可以平息从前一切谣言。’但是别再提这些事罢。我已经把他们驱逐出境了。”

绮瑟打了一个寒颤，注视国王说道：

“国王，您不妨召他们回朝。我可以凭天发誓来洗清自己。”

“什么时候？”

“从今天起，第十天。”

“那就不远了，爱友！”

“那就够远了。我只要求一件事，到了那一天，您须得请亚瑟王，带高温爵士，郭佛勒，凯警卫和他的一百个武士骑马到白兰西浪，在两国界河的岸上驻蹕。我发暂时还要凭着他们，只凭您的朝臣们还不够，因为我刚发完了誓，您的臣僚们又要想出新花样来使我为难，恐怕没有了结的时候。如果亚瑟王和他的骑士们在场作证，他们就不敢要求无履了。”

玛克王的使臣们送信到卡都给亚瑟王时，绮瑟也暗地差忠实

亲随裴芮礼去见愁斯丹。

裴芮礼撇开大路，趁着林中僻径走到守林夫欧雷的茅屋。愁斯丹在那里已经等了许久。裴芮礼把近来奸人的谗言，审判的时刻和地点以及一切经过情形一一报告了他。

“先僚，吾后请您在指定的那一天，穿起袈衫，扮一个进香者，扮得使人认不出，不用带武器，走到白兰西浪的地方。她到发誓的场所，须乘渡船过河。您须在对岸亚瑟王驻蹕的地方等着她。那时您一定能救她。王后很怕发誓的那一天。但是她信任上帝的恩惠，从前她从麻疯子的手里脱险就是靠上帝的力量。”

“好友裴芮礼君，回报王后，说我一切照办。”

裴芮礼回听滩碣，在路上遇见从前告发愁斯丹和王后的那个守林夫。有一天他吃醉了酒，曾经拿这件事来夸口。这一天他在林中掘一深洞，很精细的在洞上摆些枝叶，预备陷狼和野猪。他望见王后的亲随跑上来了，正想逃走，但是裴芮礼逼着他停住，诧道：

“陷害王后的小侦探啊，逃干吗？站住！你自己费力掘的这坟墓正好葬你这副臭皮囊！”

他的手杖扑地一声响，打得守林夫的骷盖和手杖一齐粉碎。忠实的裴芮礼于是用脚把尸首踢到树叶盖着的坑里去。

在审判的那一天，玛克王，绮瑟后和康威尔的文武官员人等骑马到白兰西浪，威仪堂皇的排在河岸上；亚瑟王的骑士们齐集在对岸，摇着金光赤耀的旗子向他们行礼。

他们面前有一个很狼狈的进香者披着袈衫坐在河岸上，身上挂着一些贝甲，手里端着木鱼，拖着很尖锐的凄惨的嗓子“化缘”。

康威尔的船划过来了。快要靠岸时绮瑟回顾左右骑士们说：

“诸位先僚们，我怎么样才能上岸，不让这长裾在泥中拖污呢？须得一个过路客来帮助我才行。”

有一个骑士向那位进香者唤道：

“朋友，请把你的袈衫卷起，下河来背王后上岸，如果你不怕在半路跌交，看你这样残废。”

那位进香者就背王后上了岸。在路中她轻轻的叫“朋友”，又用更轻的声音说：“跌到沙上去。”

抵岸时他颤了一颤就跌一个交，把王后紧紧的抱着。船上扈卫们和水手们拿桨的拿桨，拿橹的拿橹，来追这个穷汉。王后吩咐道：“放了他罢。进香要跋涉长途，他自然没有什么气力了。”她解了一颗金扣掷给那位进香者。

在亚瑟王的幕帐前面，青草地上铺着一幅尼色绸，上面陈列着在宝库取出来的圣骸。高温爵士，郭佛勒和凯警卫三人在旁看守着。

王后先向上帝祷告，次将身上所有珍贵衣服和珠宝一齐脱下赐给穷人们，自己只留一身没有袖子的薄衫，手膀和脚都裸着，从容不迫的走到两个国王面前。左右文武官员人等都屏息静观，替她凄然流泪。圣骸旁燃着一个铜炉。她战战兢兢的伸起右手向圣骸发誓说：

“洛格尔和康威尔两国的国王，高温、凯、郭佛勒诸位骑士们，请您们做我的见证。凭着这里的圣骸和世界上所有的圣骸，我发誓说，除着我的先僚玛克王和刚才人们看见背我跌交的那位进香者以外，从来没有人拥抱过我。玛克王，这个誓用得吧？”

“用得，王后，让上帝颁他的公平裁判罢！”

“亚们！”绮瑟说。

她走到火炉跟前，面色苍白，浑身发颤，旁观的人们都鸦雀无声的。铁是烧得绯红的。她把裸着的手膀插进火炉里，拾起一块烧红了的铁，走九步才把它丢下，然后张开两掌，用双膀作十字架形。个个人都看得见她的指和腕没有丝毫损伤。

于是很宏亮的赞美上帝的声气从个个人的胸膛中迸出。

一三 夜莺的歌声

愁斯丹回到守林夫欧雷的屋里，抛开锡杖，卸去袈衫，暗自思量，知道和玛克王约定的日期已到，应该长辞康威尔国了。

他何以迟迟其行呢？王后已经洗清罪名，国王现在很宠爱她，而且在必要时，亚瑟王可以做她的保障，奸人们不会再敢冒犯她了。他为什么还恋恋不舍听滩碣呢？他不但赌自己的性命，赌守林夫的性命，而且也惹绮瑟不得安宁。他自然是要去的。那一次他在白兰西浪穿着袈衫抱着绮瑟的玉体在怀中战栗，怕要算是最后的一次了。

他还逗留了三天之久，不能离开绮瑟所在的国度。到了第四天，他才向居停主人守林夫作别，又告诉高威纳说：

“好师傅，长辞的时候到了。我们到威尔斯国去。”

他们在夜里启了程，心里好不惨伤！他们经过那栅栏所围着的果园，就是从前愁斯丹和绮瑟的幽会之所。夜色清莹，愁斯丹遥遥望见在离栅栏不远的路旁，从前的那棵苍劲大松仍然在月光之下耸立着。

“好师傅，请在邻近的树林中等一等，我过一会儿就回来。”

“你到那里去？疯子，你处处都要寻死么？”

但是愁斯丹已一跃而跳过栅栏了。他走到大松树下，靠近那

云石砌成的水堤。唉！现在就是要把刻得很精致的木屑投在泉水里又有什么用处呢？绮瑟不会再来了！他小心翼翼的缓步循着从前绮瑟所走的小径，一直走到王宫。

玛克王已睡着，绮瑟枕着他的臂膀耿耿不寐。猛然间从月光所透过的半开的窗孔，飞来一个夜莺的歌声。

这迷人的情歌传到绮瑟的耳鼓里来了。它又宏亮，又凄惋，心肠不是铁石的人听到没有不堕泪的。王后暗自思量道：“这清脆的歌声何从而来呢？”猛然间她会意了，“呀！这是愁斯丹！在茂罗洼林的时节他就常常学鸟语来娱我。他要走了，这是他的最后的告别语。看他多么凄惻！夏天完时，夜莺作别，也是用这样悲哀的声调呢。朋友，此后我恐怕永远不能再听你的声音了！”

歌声益发凄厉。

“呀！你要什么呢？要我来么？不能！你应该记得道人奥格林和许多信誓。歇了罢，死神在窥伺我们啊！……死有什么要紧？你唤我，你想我，我就来！”

她推开玛克王的臂膀，爬起来披上一件貂裘。她须得穿过隔壁的厅堂，里面每夜都有十名骑士轮流戒备：五名睡时其余五名便穿起盔甲站在门口和窗口望着外面。这一夜碰得巧，他们都睡着了，五名睡在床上，五名和衣睡在石板上。绮瑟从他们的身子中间穿过，提起门闩，链子响了一响，幸而没有惊醒那些守夜的骑士们。她走到门外，莺声就停止了。

在树阴之下，他默默无语，只紧紧的抱着绮瑟。他们好象湖边的葛藤，环拱互抱着，一直到天亮都没有放开。国王和守夜的骑士们都不在他们的心中，他们只是尽量享受爱的欢娱。

这夜的幽会把他们的爱情又提到沸点。过后那几天，适逢国

王离开听滩碣到圣鲁滨去审案，愁斯丹又回去寓在欧雷的家里，每天上午，在光天化日之下，居然敢从果园溜进宫闱。

一个小吏撞见了，他，慌忙逃去告诉安竺列，邓罗浪和刚端文，

“先僚们，你们以为已经赶走的那个畜牲又回到旧窠了。”

“谁？”

“愁斯丹。”

“你什么时候看见了他？”

“今天早晨，我认得清清楚楚的是他。他来时身上挂着刀，左手持一把弓，右手持两枝箭，您们明早也许可以看得见。”

“我们在什么地方可以看见他？”

“在我所知道的那个窗户旁边。如果我指给你们看，您们能给我几多钱呢？”

“一马^①银子，你就是一个小财主了。”

“那末，请听我说。有一个窗子临着王后的寝室，在那儿可以望见，因为它很高。但是寝室中有一幅大幔子把这个窗孔遮住了。明早你们三个人中把一个人轻轻巧巧的跑到果园里去，砍一根很长的梅杞树枝，把一头削尖，然后爬上那窗口，用树枝戳进幔子的布，轻轻把它揭开一点。如果您看不见愁斯丹藏在幔子后面，尽管把我烧死。”

那三个奸臣都争先恐后的要去看，结果议定让刚端文先去。他们分了手，约定第二天黎明时又在同一个地方相会。诸位先僚们，到第二天黎明时，您们须得好生保护愁斯丹啊！

第二天天还没有亮时，愁斯丹就离开欧雷的屋子，从荆棘树丛

^①马为more的译音，古时的钱币。

里向王宫探着走。刚走出树窠，他到林间隙地去张望，望见刚端文从他的私邸走出来了。愁斯丹跳回树窠里埋伏着，自言自语道：

“呀！天！在可下手以前，别让前面走来的那个贼子望见我啊！”

他把刀握在手里等着；但是碰得不巧，刚端文打别一条路走开了。愁斯丹跳出来看，知道误了事，急忙攀弓瞄准，不幸得很！他已经走得太远了。

这个时候有一个人乘着一匹小黑骡子，后面跟着两条猎犬，从园中小径慢慢的走来了。愁斯丹望见他是邓罗浪，躲在一棵苹果树后面瞟着。他正在唆猎犬去追一只野猪出窠。谁知事出意外，猎犬还没有把野猪追出，它们的主子就要亡命归阴了。愁斯丹脱下袈衫，一跃而出，挺身站在他的仇人面前。那个贼子想逃跑，但是跑不远，连喊“你打伤了我！”的时间都没有，就一直滚下马来了。愁斯丹断了他的头，把头发割下藏在靴子里，预备带回给绮瑟看，使她欢喜一场。“不幸得很！”他想“刚端文现在如何？他逃脱了；他为什么不受同样的处分啊？”

他把刀揩干净插进鞘子里去，拖一棵树把死尸盖起，于是蒙起头巾去访绮瑟。

刚端文已先愁斯丹到了听滩碣宫。他早已蹬在那高窗户上，用荆棘棍尖挑开两幅幔子，定睛注视那间满铺香花的房子。起初除着裴芮礼一个人以外，什么人也见不着。不过一会儿白兰简走进来，手里还持着刚才替王后理金发的梳子。再过一会儿，王后也走进来了，愁斯丹跟在后面。他一只手拿着一把弓两枝箭，一只手提着两髻男子的头发。

他卸下袈衫，现出他那副翩翩少年的身材。绮瑟屈膝向他致

敬。她伸直腰肢时抬头看见刚端文的头射着影子在幔布上。愁斯丹说：

“您看见了这两髻头发么？它是从邓罗浪的头上割下来的。我已报复了他。此后他永远不用费事去买卖刀和盾了。”

“好极了，先僚。请您把这把弓攀攀看，我想看看它还好用不。”

愁斯丹攀着弓，心里很诧异，不甚明白她的用意。绮瑟抽取一枝箭放在弦上，又看看弦子是否中用，于是轻声的急忙的说：

“我看见一个讨嫌的东西，好生瞄准，愁斯丹！”

他站起抬头一看，看见幔子上部映着刚端文的头影，“上帝保佑我这枝箭不落空啊！”他说了这话就转过背向墙壁弹了一弦。那枝长箭鸣的一声响，回风和轻燕还没有它飞得快，一直就射中那贼子的眼睛，穿过头脑好象穿过苹果，遇着头盖骨停顿了，就在脑子里旋转震颤。刚端文叫也没有叫一声，就僵僵的落在一个栅栏杆上。

绮瑟向愁斯丹说：

“现在您应该逃了，朋友，您已经看见，凶人知道您的踪迹了。安竺列还没有死，他一定报告国王。守林夫的家里不大安全了。逃罢，朋友！忠实的裴芮礼可以把这尸首藏在树林里，不叫国王知道一丝消息。但是您须得马上逃开康威尔国，为您自己的安全，也为我的安全！”

愁斯丹说，“我怎么样能活呢？”

“不错，我们的生命象交柯连理，不能分开的。我自己又怎么样能活呢？我的身体留在此地，我的心给您带去罢。”

“绮瑟爱友，我走罢，也不知走到哪一国去。但是如果您看见这颗青玉戒指，能依我的话做么？”

“自然，您知道的。如果我看见这颗青玉戒指，任何高墙，
坚堡或关防都不能阻止我顺承您的意旨，无论它是好是歹！”

“爱友，愿救世主保佑你！”

“爱友，愿上帝作您的护神！”

一四 幻 铃

愁斯丹逃到威尔斯国，寄居在季伦侯的境内。季伦侯少年英武，风度翩翩，见愁斯丹来，把他看作上清使者一样，款待非常。他想尽方法使愁斯丹乐此忘返，但是奇遇盛饌终不能排解愁斯丹的忧闷。

有一天他坐在少年侯爵左右，心中郁郁不乐，不觉叹了一口气。侯爵想替他解闷，打发人到御房里把他所宠爱的奇宝取来。这个宝有魔术，忧伤的人看见它，马上就觉得心旷神怡。它的名字叫做小瞿卢。他们把它取来，放在一个红毡铺着的小桌上。它是从亚哇伦侯那里来的一只仙狗，是从前一个仙女带来的礼物。它的性格和风姿都很难以言语形容。它那纵横交错光怪陆离的斑纹也没有人能够认清它的颜色。第一眼看去，它的颈项白如雪，臀部青如金花菜叶，躯干左边红如丹砂，右边黄如金橘，腹部蓝如碧玉，背部红如玫瑰；但是仔细看看，这些颜色在眼前活跃，忽而青，忽而黄，忽而红，忽而绿，忽而鲜明，忽而黯淡，真是变化无穷。它的颈项上套着一挂金链，链上悬着一个小铃。铃声又清脆，又和谐，愁斯丹听着，登时又觉得烦忧冰释，从前为着王后所尝过的许多痛苦也都飞到九霄云外了。幻铃原来有这种奇效，听见它响得这么清越和谐，凡百忧愁都可立刻忘去。愁斯丹

中了它的魔力，伸手去抚弄这消愁仙犬，感觉它的皮毛比丝还细软，心里暗想如果能得这仙犬送绮瑟，倒是一件上好的礼物。但是有什么办法呢？季伦侯宠爱小瞿卢比任何人物都要厉害。无论用计用情，这个爱物都是得不到手的。

有一天，愁斯丹向侯爵说：

“先僚，如果有人能替您斩除那向您勒索重赋的巨人毛乌根，您该赏他什么呢？”

“说老实话，如果有人能斩除他，我任他在我的财产中拣选，他爱什么就拿什么，就是最宝贵东西我也不吝惜。但是谁敢攻击这巨人呢？”

“这话倒说得奇怪，国家的幸福都要从患难中得来。我宁愿挥开般维镇^①所有的黄金，不愿放弃和这巨人决斗的机会。”

季伦侯答道：“好，愿救世主做你的护星，使你能够生还！”

愁斯丹跑到毛乌根的巢窟。他们激战了许久。最后，勇胜力，轻刀胜重棒，愁斯丹杀了那个巨人，把他的右手割下去见侯爵说：

“先僚，请您守前约，用您的仙犬小瞿卢酬劳我！”

“朋友，你要它么？让我留着仙犬，我宁愿你娶我的妹妹，分享我的一半的国土。”

“侯爵，令妹是很美丽的，您的国土也是很丰腴的，不过我去打毛乌根，本意是在得您的仙犬。请别负约啊！”

“那末，把仙犬拿去罢。你知道这就是夺去我眼中的欢娱和心中的快乐啊！”

愁斯丹把这只仙犬付托一个敏捷多谋的威尔斯的乐师，请他

^①般维镇是Pavie的译音，中世纪意大利最繁富的城市。

代送到康威尔国去。乐师抵到听滩碣，暗里把它交给白兰简。王后看见这只犬，甚是欢喜，赏乐师黄金十马，告诉国王说这是爱尔兰王后她的母亲送给她的礼物。她吩咐金匠替她特别打了一个盒子，用黄金宝石镶嵌起，无论到什么地方去，都把它随身带着以纪念她的爱友。她一看到仙犬，忧愁和悔恨都立时消去。

起初她还不知道此中奇秘。她一看到仙犬，心中就欢喜起来。她以为这是因为它从愁斯丹那里来的，她的烦恼消除，由于唤起爱人的甜蜜的回忆。可是后来有一天她发见了这中间有魔术，单是铃子一响，她就觉得心旷神怡。

“呀！”她暗自思量道，“愁斯丹还在受苦，我应该享乐么？他本来可以留着这只仙犬替自己消愁解闷，但是为着我，他把它送给我了；他宁愿他苦而我可以欢娱。这不应该，愁斯丹，你不能欢乐的时候，我也不愿欢乐啊！”

她提着幻铃，最后的摇它一次，然后轻轻的把它解下来从窗空孔中抛到海里去了。

一五 皓腕绮瑟

世间有情人们要是活着，须得活在一块儿，要是死，也得死在一块儿。倘若不在一块儿，那就非死非活，只是死和活混在一气。

愁斯丹跋山渡海，想逃脱他的悲苦。他回过他的故乡鲁劳哇，忠臣洛夏德挥着慈祥的泪殷殷款待。但是他志在千里，不能伏枥虚费时日，所以周游各国，仆仆风尘中求建功立业。从鲁劳哇到荷兰，从荷兰到嘉浮瓦，从日耳曼到西班牙，他展转流离，事过许多先僚，成就过许多奇绩。唉！两年之中，没有一点康威尔国来的消息，没有朋友来，也没有音信来。

他以为金发绮瑟已经不把他放在心里了。

有一天他带高威纳一个人打马走到勃罗丹的国境。他好象穿过无人之境一样，处处是颓垣败壁，城市无居民，田原无禾麦，马踏着灰烬走，那地方显然是遭过兵燹的。在这荒墟中愁斯丹暗自思量道：

“我已经精疲力竭了。这些勋绩于我有什么用场？王后迢迢远隔，我不能再见她的面了。两年以来，她费过丝毫的气力打发人在各国寻访我么？一个人不差，一封信不寄。在听滩碣宫里，

她受国王的爱护，自然是养尊处优无愁无虑了。那仙犬的幻铃倒算是有效验！她已忘记我，从前的忧患欢乐和现在困顿流离的我都不在她的心里了。在我呢，人既忘记我，我就不能忘记人么？我就永远寻不出方法来医治我的悲伤么？”

愁斯丹和高威纳穿城过乡，走了两天，见不着一个人，见不着一只鸡，见不着一条犬。到了第三天正午，他们走到一个山坡，坡上有一座旧寺，寺旁有一个道人的隐庐。那位道人没有穿衣，只披着一块羊皮和一些毛鬃编的破片。他裸着膝和臀伏在地上，祷祝圣玛利马德琳启示福音。看见客人来了，他表示欢迎。高威纳在安顿马时，道人替愁斯丹卸下盔甲，然后准备客饭。他并没有给他们什么美肴盛饌，一杯清水和灰麦馒头以外，别无所有。饭后天色已晚，他们围炉坐着，愁斯丹打听这个荒墟原来是哪一国。

“好先僚，”道人答道，“这个勃罗丹国，归霍威尔侯辖治。从前它本很富庶，农田牧场都很肥美，磨坊啰，苹果园啰，庄户啰，遍地都是的。但是浪特郡的芮阿尔伯爵把它蹂躏到这般情境。他的徒众处处放火打劫，掳了许多财产去了。因此就打起仗来了。”

“道人，”愁斯丹问，“芮阿尔何以要侵犯你们的先僚霍威尔侯呢？”

“先僚，让我告诉您这战争是怎样开衅的，芮阿尔本来是霍威尔侯的藩臣。霍威尔有一个公主，美丽非常，芮阿尔想娶她。侯爵不愿把女儿下嫁给一个臣子，芮阿尔于是想用武力来夺取她。这个战争已经断送许多性命了。”

愁斯丹问：“霍威尔侯还能支持战局么？”

“很难，先僚。但是他的最后的堡寨卡艾还在抵抗，它的墙

壁很坚牢，而且霍威尔的公子嘉阿登骑士又很勇敢。只怕敌人们紧逼他们，断绝他们的粮路。他们能否支持久远，还是一个问题。”

“卡艾堡距此地有几多路？”

“只有两哩路，先僚。”

他们于是各自就寝去了。第二天早晨，道人唱过颂圣诗，他们吃过灰麦馒头，愁斯丹便向道人告别，打马向卡艾堡走。

他在重门深锁的墙壁下驻了马，见雉堞后面站着一群人，便告诉他们说要见侯爵。霍威尔和他的儿子嘉阿登就在这人群当中，宾主行了相见礼。愁斯丹说：

“我是愁斯丹，鲁劳哇国的国王，康威尔国的玛克王就是我的舅父。我听说您的藩臣很跋扈，特来投效。”

“唉！愁斯丹君，不敢劳驾，上帝酬劳您的盛意罢！这里怎样能罗致大才呢？我们已绝粮了，麦也没有，肉也没有，只是靠着蚕豆和雀麦过活。”

“那又何妨？”愁斯丹说，“我曾在树林中过了两年，单靠树叶草根鹿肉过活，我觉得这种生活并不坏。请下令开门罢！”

嘉阿登于是向他的父亲说：

“接他进来罢，父亲。他既然有这样勇气，就让他来和我们共甘苦罢。”

他们用上宾之礼接待他，嘉阿登引他巡视堡垒和守望楼，又从雉堞孔中遥遥指出芮阿尔的帐幕。回到寨门口时，嘉阿登向愁斯丹说：

“好友，请上厅堂里去见家慈和舍妹。”

两人于是手牵手走进宫闱。她们母女两人正坐在褥子上，在一

幅英吉利布上绣金缕，嘴里唱着几句歌。歌中的故事是说从前有一位美丽的杜德女郎如何坐在白杨之下任风吹着，等待她的情人杜恩，而他却迟迟不来。愁斯丹和她们行了相见礼以后，就和嘉阿登同在她们的旁边坐着。嘉阿登指着她母亲所绣的布告诉愁斯丹说：

“请看，朋友，家慈是怎样的一个刺绣家，看她替穷寺院绣的花样多么奇巧！看舍妹在这白布上刺的金花多么鲜艳！妹妹，说句老实话，人家叫你做皓腕绮瑟，真是名不虚传啊！”

愁斯丹听说她的名字也叫绮瑟，不禁微笑，很亲热的看了她一眼。

芮阿尔伯爵的营扎在距卡艾堡三哩的地方。霍威尔侯爵的兵马已许久不敢越雉堞一步去攻击敌人了。但是第二天以后，愁斯丹嘉阿登和十二个少年骑士天天离开卡艾堡穿着盔甲，打马从树林里走，直逼敌营，出其不意的把芮阿尔的一辆粮车夺来了。以后他们智力兼用，攻陷敌营，打劫车辆，杀伤敌兵，每日不知其数，没有空手回来过。愁斯丹和嘉阿登两个人因此逐渐互相信爱起来了，相约终身为良伴好友，不相背负。以后他们没有负心食言，看下文便知道。

他们驰马回来时，于谈论武艺和礼仪之余，嘉阿登尝在他的嘉宾面前夸奖他的妹妹，那位朴直姣好的绮瑟。

有一天黎明时，守望者匆匆跑下守望楼，沿着宫殿喊道：

“先僚们，您们太贪睡了。赶快起来，芮阿尔来攻击了！”

骑士们和市民们一齐穿上武装，跑上墙头。他们遥遥望见平原中盔甲闪烁，朱旗飘扬，敌人的队伍都威风凛凛的排列起来了。霍威尔侯和嘉阿登把第一阵马队排在寨门前。到了离寨门有

一箭路的地方，他们打着马，提着刀，箭像五月雨似的纷纷飘落。

愁斯丹排在守望者最后喊醒的那个队伍里。他系起铁缰，穿上皮裹腿和金靴距，披上锁子甲，戴上头盔，跳上马一直驰到平原中，用盾遮着胸喊道：“卡艾啊！”他来得正当其时。霍威尔的兵马正向后退，闹得秩序纷纷，伤兵罗，伤马罗，蒙头乱窜，战场上的草都让血染得通红的。嘉阿尔单刀独马的赶上去和一个猛将鏖战。这猛将不是别人，就是芮阿尔的兄弟。他们俩都提起矛子怒目相向。那位敌将戳断了矛，却没有伤到嘉阿登，而嘉阿登却瞄得很准，一刀把对手的盾刀拨开，再一刀就一直戳穿他的腰肋，结果了他的性命，叫他从鞍上滚下地去了。

芮阿尔听见他兄弟的号喊，立刻打马赶上来打嘉阿登。愁斯丹拦住了路和他鏖战。他手里的矛子疏忽了一下，芮阿尔就乘机刺他的马，一刀戳穿腰肋，马就倒下地死了。愁斯丹爬起来，握着焦热的刀喊道：

“懦小子，你不先伤人而先伤马，讨不到好死的！我要断送你这条狗命！”

“你说妄话！”芮阿尔一面回答，一面打马去攻击愁斯丹。

愁斯丹闪开了他的锋头，然后提起膀子来下劲向芮阿尔的头盔上砍了一刀，把翎毛削去，刀锋从肩甲一直滑到马腰，马颤了一颤，就倒下地死了。芮阿尔踢开马鞍爬起。两个人的马都死了，盾都破裂了，甲都碎烂了，还是下死劲鏖打。最后愁斯丹一刀把芮阿尔的头盔戳穿，芮阿尔受了这一下猛烈的打击，倒下来伏在地上躺着。愁斯丹叱道：

“站起来，小子，如果你能够！你来和我打是倒霉的，你应该死了！”

芮阿尔站起来想再动手，愁斯丹又下劲戳他一刀，刀通过头盔，把盔盖刺破，脑髓都迸出来了。芮阿尔只得请求饶命，愁斯丹就接过来刀受了降。敌人的兵现在四面八方的跑来援救他们的主将，但是已经太迟了。

芮阿尔下了监狱，从新向霍威尔侯宣誓服从，并且赔偿田原村落所受烧掠的损失。休战令下，他的队伍就走开了。

凯旋之后，嘉阿登向他的父亲说：

“父亲，请褒奖愁斯丹，把他留在左右。世间没有比他再勇敢的骑士了，国家需要这样人材也正很紧急呢。”

霍威尔没有和群臣商议，便喊愁斯丹：

“朋友，您救了敝国，我不知道怎么样爱您才好。小女皓腕绮瑟出身还不很微贱，您如果不弃，我就把她嫁给您罢。”

愁斯丹答道：

“国王，我敬领敬谢。”

唉！诸位听官们，愁斯丹为什么说出这一句话呢？这是一句断送性命的话啊！

日子择定，条件商好了。侯爵和愁斯丹各领亲友赴会。牧师诵了赞圣诗。在寺门口凭着大众，愁斯丹遵照教会仪式和皓腕绮瑟结了婚。婚仪非常阔绰。夜间愁斯丹的左右替他解衣，袍袖太紧了，他们脱它时把他的手头上青玉戒指——金发绮瑟的戒指——捋下来了。它堕地时铿然响了一声。

愁斯丹看见这颗戒指，从前的爱情陡然间涌上心头，才觉悟到他的罪过。

他回想起金发绮瑟赠这颗戒指的那一天：那是在树林里，在她为着他而过辛苦生活的树林里。睡在另一个绮瑟的身旁，他想

到从前茂萝洼林中的草棚生活。他心中怀了什么鬼胎，能猜疑他的爱友辜负了他呢？为了他她受尽辛苦，他自己才算是负心人呢！

他也很怜惜他现在的妻子，那位朴直姣好的绮瑟。这两位绮瑟钟爱他都是前生结有冤债。他对于双方都是负了心的。

皓腕绮瑟听见他睡在自己身旁叹气，心中很惊恐，终于含羞问道：

“亲爱的先僚！我有什么事得罪您么？您为什么一次都没有吻我呢？告诉我罢，我知道错处，就尽力去改。”

“朋友，”愁斯丹回答道，请您不用发怒，我是已经束于信誓的。从前在别一个国度里，我和一个毒龙打仗，命在垂危时，我向圣母发了一个愿，如果她肯从毒龙手中救活我，以后我如果结婚，在一年以内，我不亲近我的妻子……”

“那末，我很虔心的任您还这个神愿。”

第二天清晨，侍婢们替她整理新妇的巾幘时，她带着很凄惨的面容微笑，心里暗想她自己还没有分使用这种装饰。

一六 嘉阿登

几天之后，霍威尔侯率领愁斯丹，皓腕绮瑟，嘉阿登和警卫猎夫人等出宫到树林里去行猎。过一条窄路时，愁斯丹和嘉阿登并排打马走。嘉阿登手里牵着皓腕绮瑟的马缰。绮瑟的马失足落下一个水洼，马蹄跃动，把她的衣衫溅湿，她觉得冷气一直侵过膝盖。她微微的叫了一声，用靴距把马踢起，忽然嘻嘻的笑起来了。嘉阿登走到她的身旁问道：

“妹妹，你笑什么？”

“我心里偶然想到一件事，哥哥。这水溅到我的身上，我想到：‘水啊，你比勇敢的愁斯丹还更勇敢呢，’我刚才发笑，就是因为这个想头。但是我说得太露了，好不该！”

嘉阿登很诧异，极力盘问，她终于把她的婚姻实情告诉了他。

不久愁斯丹也赶上来了。三匹马并排走，各人都不发一言，到抵了离宫时，嘉阿登才把愁斯丹喊到半边向他说：

“愁斯丹，舍妹已经把她的婚姻实情告诉我了。我素来把你当作弟兄看待。但是你未免有些忘恩负义，侮辱我们的门第了。从今以后，你如果还是如此，我决不宽饶了。”

愁斯丹回答道：

“不错，我来在你们当中，是你们的不幸。但是，好朋友，好兄弟，如果你明白我的苦衷，也许能够原谅我的罪过。我还另有一个绮瑟，她比任何女子都美。为了我，她受过许多苦楚；为了我，她现在还在受苦楚。令妹固然也爱我敬我，但是那一位绮瑟因为爱我的缘故，待我所赠的一条狗比令妹待我还好。来，不用打猎去，跟我走，我来把我生平的苦楚，通盘告诉你。”

愁斯丹扭转缰子，打马向前走，嘉阿登跟着他走。他们一言不发，一直走到林中一个僻静的地方。愁斯丹把他的生平从头到尾说给嘉阿登听。他详述在海上如何饮着那致命的动情丹，奸臣们和侏儒如何设法陷害他，王后如何牵到火坑，交给麻疯子们，他们在树林中爱的生活如何，以后他如何把绮瑟送还玛克，逃开了她以后，他如何发愿爱皓腕绮瑟，但是他知道自己，以后无论是死是活，都不能离开王后。他把一切都源源本本的告诉嘉阿登了。

嘉阿登听了不做声，只是惊讶。他一面很气忿，一面又不由自主的原谅愁斯丹。后来他开口说：

“朋友，你说的事迹倒很奇异。我很受感动，心里很替你难受，因为你所受过的苦是生人所未有的奇苦！我们且回宫去。三天之后，我或许把我的意见告诉你。”

在听滩碣宫里，金发绮瑟正在思念愁斯丹，暗中呼唤愁斯丹的名字，求之不得，不觉皱眉叹气。她只知爱他，此外别无思念，别无愿望，她的整个心灵都寄托在他身上，而他却两年以来杳无音信。他在什么地方呢？在哪一国呢？还是活着的么？

在听滩碣宫里，金发绮瑟苦闷的坐着，口里吟一首凄婉的恋歌。她歌唱从前有一位钩让如何为着他的情人被人捉拿住杀

死，公爵如何用诡计把他的心割给自己的妻子吃，而她又如何悲伤。她一面低声吟咏，一面弹着素琴应和歌声；弹的手腕既皎洁，歌的喉噪又清脆，歌词也很幽美。

这时节来了一个辽远的岛国上的酋长，名叫卡尼阿多。他到听滩碣来随侍王后，从愁斯丹去后，有几次在她跟前献殷勤。王后以为这种希求很妄诞，拒绝了他。他是一位风度翩翩的骑士，很魁梧奇伟而且善于应对，不过他的本领在脂粉丛里比在战场上较易显得出。他看见绮瑟在唱歌，含笑向她说道：

“王后，这歌多么凄惨！简直象鱼雁的歌一样！人们不说鱼雁的歌是死的兆应么？您的歌一定是预兆我的死；我对于你的敬爱已经致我离死不远了！”

“也好，”绮瑟回答说，“我倒也希望我的歌能预兆你的死！你不来则已，来就是报告恶消息给我听。你常常是咒愁斯丹的猫头鹰啊！今天你又有什么恶消息要报告么？”

卡尼阿多回答道：

“王后，你动气了，我也不知道为什么；但是谁管您这么样说！鱼雁尽管预兆我的死，猫头鹰可是还有一件恶消息要报告您。您的爱人愁斯丹已经不是您的了，绮瑟后。他已经在别国娶过亲了。从此以后，您须得另想办法，他已经不把您的爱情放在眼里了。他已经大吹大擂的娶过勃罗丹国的公主皓腕绮瑟了。”

卡尼阿多很气忿的跑去了。金发绮瑟低头流泪。

到了第三天，嘉阿登喊愁斯丹向他说：

“朋友，我已经考虑过。如果你的话句句真确，你在人世所过的生活全是为偿冤债，你自己和舍妹都是不幸。我有一个办

法。我们一齐乘船到听滩碣去。你去再会王后，看她是否忘记了你。辜负了你。如果她忘记了你，你以后也许能另眼看待舍妹。我们俩情同手足，应该能共患难，我跟你一阵去。”

“哥哥，”愁斯丹说，“俗话说‘人心胜黄金’，这话倒一点不错。”

愁斯丹和嘉阿登不久就穿起袈衫，拿起锡杖，打扮得象到远方朝圣的进香者一样，他们向霍威尔告了别。愁斯丹带高威纳随行，嘉阿登也只带一个亲随。他们暗中准备了一只船，四个人向康威尔驶行。

一路风平浪静。有一天天色还没有破晓，他们在距听滩碣很近的一个荒凉的海港里靠了岸。这港口隔壁就是李党的堡垒。不消说得，那位忠信的警卫李党丁莱自然可以下榻待他们，藏起他们的踪迹。

天破晓时，四个人一齐往李党走，忽然间看见一个人骑着马款款缓步，从后面走来。他们跑进树林里去，那人走过去，没有看见他们，因为他在鞍上睡着了。愁斯丹认识他，轻轻的告诉嘉阿登说：

“哥哥，这位就是李党丁莱。他睡着了。他一定是从他的爱人家回来，脑里还在梦着她呢。现在叫醒他，有些失敬。请远远的跟着我走。”

他赶上丁莱，轻轻的把他的马缰捉住，不做声不做气的和他并走。后来马跌了一脚，把背上睡汉惊醒了。他睁开眼睛，看见愁斯丹，有些躊躇，说道：

“还是你，还是你，愁斯丹啊！谢谢上帝，我能够和你再见，我等你许久了！”

“朋友，上帝保佑你！王后近来怎么样？”

“唉！说起来真是伤心！国王倒很宠爱她，常设法博她的欢心；但是从你走以后，她没有一天不为你焦思，不为你流泪。呀！你为什么又回到她的附近？你想断送自己的性命和她的性命么？愁斯丹，你须得哀怜王后啊！别再扰乱她的安宁罢！”

“朋友，”愁斯丹央求道，“请赏光一次。让我躲在李党，替我传句话给王后，请求让我再见她一次，只这一次。”

丁莱回答道：

“我很哀怜王后，除非我知道在一切女子中她还是你所最亲爱的。我不愿替你传信。”

“呀，朋友，请告诉她说，在一切女子中，她还是我所最亲爱的。这是实话。”

“好，跟我去，愁斯丹，我可以救你的急。”

丁莱警卫把他们主仆四人都留在李党住。愁斯丹把他的近况从头到尾告诉了他一番，他就跑进听滩碣宫里去打听消息。他探知三天之后，玛克王，绮瑟后以及诸臣僚猎夫人等要离开听滩碣宫到白兰西浪的离宫去大猎。愁斯丹于是把青玉戒指交给丁莱，吩咐了要传给王后的话。

一七 李党丁莱

丁莱回到听滩碣，登阶入宫，看见玛克王正和绮瑟后在殿上下棋。他在王后身旁坐下，好象是在作局外观，一再把手放在棋局上面，作指点棋路的姿势。第二次伸手时，绮瑟看见了手上的青玉戒指。她已经玩够了，轻轻的触动丁莱的手膀，故意把棋子弄乱。

“警卫，你看，”她说，“你把我的棋局弄乱，我没有方法使它还原了。”

玛克王退出后，绮瑟也回到私室传警卫去见她，她问道：

“朋友，你是愁斯丹的信使么？”

“是的，王后，他现在在李党，躲在我的堡垒里。”

“听说他已经在勃罗丹国结了婚，的确么？”

“王后，这话并不错。不过他请您相信，他并没有辜负您，并且在一切女子中，他时时刻刻所挂念的只有您。如果您不肯再见他一次，他会忧伤到死，他求您允许他，请您记起临别时的誓约。”

王后静默了一会儿，心里在想另一个绮瑟。后来她回答说：

“不错，他最后和我话别时，我向他说过：‘如果我看到青玉戒指，任何高墙，坚堡或关防都不能阻止我顺承你的意旨，无论它

是好是歹。”

“王后，再过两天，合朝的人们都要离开听滩碣到白兰西浪去。愁斯丹告诉您，他预备躲在路旁荆棘丛里，他请求您垂怜他。”

“我已经说过，任何高墙，坚堡或关防都不能阻止我顺承我友的意旨。”

到了第三天，玛克和合朝文武官员人等准备离开听滩碣，愁斯丹和嘉阿登也带着亲随，穿着锁子甲，提着刀和盾，打僻路向目的地走。到白兰西浪本来有两条穿过树林的路。一条很平稳，是玛克王的队伍所经过的。一条很荒险，愁斯丹和嘉阿登把他们的两个亲随藏在那条荒险的路上，吩咐他们等候，并且看着马和盾。他们自己却溜进树林里躲在一个树窠里面。在这树窠前面的路上，愁斯丹摆了一枝榛树，上面系了一朵金银花。

出猎的队伍不久就打这条路来了。第一队是玛克王的扈从。军需官罗，元帅罗，御厨罗，御用食堂行走罗，猎犬提调罗，左手提着鸟儿的小吏罗，骑士罗，卿相罗，两两排列起来，鱼贯前行，真是威风凛凛。那些绣鞞雕鞍尤其明艳夺目。玛克王走过时，嘉阿登看见他的左右亲信，两两成群的穿起金光赤耀的衣服，惊羡不置。

王后的扈从也随着来了。走在前面的是媼妇和侍婢，随后来的是诸大臣的太太们和小姐们。她们一个一个的顺序前行，每人身旁都有一个少年骑士扈卫。最后来了一匹驷马，上面骑的是嘉阿登从来所未见过的美人，她的身材窈窕，面貌清秀，腰肢纤细，眉如画，眼如笑，齿如瓠犀，身上披了一件朱红袍，额上围着一顶黄金和宝石嵌成的冠。

“这大约是王后了。”嘉阿登低声的说。

“王后？”愁斯丹说，“不是，这是她的侍婢佳眉。”

随后又来了一位骑白马的女郎，比二月的雪还白，比玫瑰花还红，她的眼睛晶亮，好比星儿在泉水中闪烁一样。

“现在我看到了，这是王后了！”嘉阿登说。

“哦！不是，”愁斯丹说，“这是忠实的白兰简。”

那条路上猛然间现出一片奇彩，仿佛树叶中猛然迸出太阳，绮瑟真来了。那个天诛地灭的安竺列在她的身旁打着马走。

在这个当儿，荆棘丛中发出百灵和天鹅的歌声，愁斯丹把他所有的情怀都泻在这歌声里。王后懂得了她的爱人的言语。她又看见路上有一枝榛树上面紧系着一朵金银花，心里想道：“朋友，我们也是如此，你不能没有我，我也不能没有你。”她于是驻马下鞍，走到一匹背着宝石瓮子的小马旁，仙犬小瞿卢就躺在瓮子里朱红茵褥上面。绮瑟把它取出来抱着，用手摸弄它，用嘴亲它的貂袍，并且还向它做许多玩艺儿表示亲热。她把它放还原处，然后转身向荆棘丛里高声说：

“林中的鸟儿，你的歌声使我心旷神怡，我很愿雇用你们，我的先僚玛克驰马到白兰西浪去，我自己预备到圣鲁般的离宫下榻。鸟儿，跟我去，今夜我当以酬劳歌者的酬劳酬劳你。”

愁斯丹记起这话，心里十分高兴。但是安竺列已经很心急，催王后上马，于是她的扈从走开了。

变生不测！乘舆刚走过时，那条荒野的路上来了一个武装骑士，名叫勃列芮，他远远就认出高威纳和愁斯丹的盾。他想，“这两人是谁？那一个是高威纳，另外那一个就是愁斯丹自己。”他打马赶了上来喊：“愁斯丹！”那两个亲随早已扭转马缰逃跑了。勃列芮下劲追赶，口里喊道：

“愁斯丹，请站住，我用金发绮瑟的名义来请你。”

他三次提金发绮瑟的名字喊那两个逃者，都没有效果，他们跑到连影子都望不见了，勃列芮捕住他们所丢下来的马，牵到圣鲁般见绮瑟说：

“王后，愁斯丹现在在这个国里。从听滩碣来这里，我在一条荒路上望见他。他逃了，我三次提金发绮瑟的名字喊他停，他胆怯，不敢等我。”

“先僚，这番话有些不近情理。愁斯丹如何能到这国来？他见着你为什么要逃跑？提起我的名字喊他，他那有不应的道理？”

“王后，我实在望见他，他的马可以作证。它在那边场上，鞍子还没有解呢，您看！”

勃列芮看见绮瑟发怒，心里很觉得不安，因为他很爱戴愁斯丹和绮瑟。他只好退出，懊悔不该向她说。

绮瑟流涕自语：“倒霉！我在人世活得太久了，活到愁斯丹也来侮辱我的日子！从前只要提起我的名字，有什么仇人他不敢抵挡？他的身材那样魁梧，如果听到我的名字不肯驻足，唉！那一定是那位绮瑟占住了他的缘故。他为什么还要来呢？他已经辜负了我，我已经受的冤苦，他觉得还不够，还要再来侮辱我么？一报还一报，他回到皓腕绮瑟跟前，也应该同样受耻辱啊！”

她把忠实的裴芮礼喊来，把勃列芮所传来的消息告诉了他，接着吩咐道：

“朋友，你到从听滩碣到圣鲁般那条荒路上去寻愁斯丹。告诉他我不愿意理会他了，别要大胆再到这里来，来，我就叫用人们赶他出去。”

裴芮礼寻着了愁斯丹和嘉阿登，就把王后所吩咐的话说给他

们听。愁斯丹叫道：

“兄弟，你说的是哪里话？我见到勃列芮如何会逃跑呢？你看我们连马也没有带在身边。高威纳和一个亲随看管它们，我们在约会的地点没有寻着他们，现在还在寻呢！”

这时候高威纳和嘉阿登的亲随回来了，把他们的经过说出。愁斯丹向裴芮礼央求道：

“裴芮礼，好朋友，赶快回去见王后，说我向她致敬爱，我并没有辜负她，在一切女子中她是我最心爱的。请她再差你来传赦罪的话，我在这里等着。”

裴芮礼回去把他的见闻报告了王后，但是她不肯相信。她说：

“呀！裴芮礼，你是我亲信的人，我从小时候父亲就让你侍奉我。愁斯丹是一个魔术师，他用花言巧语和贿赂买通了你，你也来骗我了，滚出去！”

裴芮礼向她跪下央求道：

“王后，这番话太狠心了。我生平从来没有受过这样苦痛。但是这不关我的事，我只替您担忧，王后，您未免对愁斯丹不起，后来追悔恐怕太晚了。”

“滚出去，我不相信你！连你，裴芮礼，忠实的裴芮礼，也来骗我了！”

愁斯丹等裴芮礼传王后的赦旨，等了许久，裴芮礼终没有来。

第二天早晨，愁斯丹穿上一件破裂衫，用朱砂和胡桃色把面孔涂成患麻疯的模样，手里持着一个化缘钵和麻疯子用的警板。他走到圣鲁般的路上，撇腔向过路的人行乞。这样办，他该能再见王后一面罢？

她终于从离宫中出来了，后面跟着白兰简和侍婢卫兵们。她

往礼拜堂走，那位麻疯子随着仆人后面，敲着警板，用很悲惨的声调哀求道：

“王后，赏我一点东西啊！您不知道我多么窘迫啊！”

绮瑟从体格身材看出那是愁斯丹。她遍身发抖，但是不肯低头看他一眼。那疯人只管哀求，他那种声调实是惨不忍闻。他走到王后身边说：

“王后，我冒昧来求您，请别动气。哀怜我些，我应该受您哀怜啊！”

但是王后喊侍仆和卫兵来，吩咐道：

“替我把这个疯人赶出去！”

用人们推他打他，他一面抵抗，一面号喊道：

“王后，求您开恩啊！”

绮瑟打了一个呵呵笑，进了礼拜堂，笑声还没有消灭。那疯人听见王后笑，马上就跑走了。王后在礼拜堂的正厅走了几步，后来猛然觉得魂不附体，于是屈膝跪下，头触着地，用两手膀作十字架形。

愁斯丹当天就向丁莱告别，神情很颓丧，好象失了知觉似的。他的船又回向勃罗丹国驶行。

不幸得很！不过多时，王后就懊悔起来了。从丁莱口里，她听说愁斯丹临别时的悲伤，才相信裴芮礼从前所说的话，愁斯丹并没有听到她的名字而逃窜，她把他驱走，真是一件大冤屈。

“什么？”她暗自思量道，“我赶了你走，你，愁斯丹爱友！你此后永远恨我而我也永远不能再见你了。你也不会知道我追悔，不会知道我自己怎样惩罚自己了！”

从这天以后，金发绮瑟因为要自惩已往罪孽，穿上一件鬃毛衣，紧贴着肉。

一八 愁斯丹之疯狂

愁斯丹回到勃罗丹国，霍威尔侯，皓腕绮瑟和卡艾宫中一切都庆贺他的归来。但是金发绮瑟既然把他驱逐，一切对于他都无意味了。他仍然朝朝暮暮的念她。他仍然想再见她一次，就是受用人们痛打也是情愿的，他知道离开了她，就是离死不远；与其慢慢的死下去，倒不如马上就一了百了，还更痛快些。在悲痛中挨命的人其实就是一个死人了。愁斯丹望死，但是尤其望王后知道他的死是为着爱她；她知道了，他死才能瞑目。

他暗地离开卡艾宫，也不告诉他的亲友和他的心腹至交嘉阿登。他穿着破衣，打着赤脚（因为只有穷乞丐在大路上走才不惹人注意），一直走到海边。港中有一只大商船正要开驶，他走上去问道：

“先僚们，上帝保佑您们一路风顺啊！您们向哪一国去呢？”

“到听滩碣去。”

“到听滩碣去！呀！先僚们，请带我去！”

他上了船。沿途一帆风顺，船在波上象飞似的，跑了五天五夜，到了第六天，就抵听滩碣抛了锚。

王宫巍然临海耸立着，四围都密无缝，只有一道铁门可进

出，却被两个巡警日夜守着。怎样得进去呢？愁斯丹下了船坐在海岸上。从一个过路人的口里，他探知玛克王还在宫里，不久要大会群臣。他问道：

“王后现在哪里？她的侍婢白兰简呢？”

“她们在宫里。近来我还见过她们。绮瑟似乎还象平素一样多愁。”

听到绮瑟的名字，愁斯丹微微嘘一口气，心里想道，无论是用计用力，他都很难再见他的爱人，玛克王如果发见了他，他会要送命的。

“送命又何妨呢？绮瑟，我不应该为爱你而遭毁灭么？活着又有什么可干呢？绮瑟，倘若你知道我在此地，还肯和我说话么？不再喊卫兵们驱逐我么？呀，不错，我有了一个计策了……我将来装一个疯子。这种玩艺儿表面虽蠢，骨子里却是握大智慧。以我为蠢者许比我更蠢，以我为疯者会比我更疯呢。”

一个渔夫来了。他穿着一件粗布袄子，戴着一顶阔边帽。愁斯丹用手招他到一个僻静地方，问道：“我很愿和你交换衣服，你愿意么？”

那渔夫看了他一眼，觉得他的衣服比自己穿的还好一点，就和他交换走了，占了便宜，心里很高兴。

愁斯丹剪去他的美丽的头发，在头顶上剃成一个十字形，又用草药精把面涂得叫人不认识。他拔起一棵树来，做成一根棒，悬在颈项上，于是打着赤脚一直望王宫走。守宫门的人以为他一定是一个疯子，向他开玩笑说：“来，你这一晌儿在哪里？”

愁斯丹撇腔答道：“蒙恩寺的寺主结婚，他是我的朋友，我刚从那里吃喜酒来。新娘子是一个带着面纱的胖尼姑。从阿尔卑斯山一直到蒙恩，所有的和尚道士尼姑方士们都被邀了。请大家

拿着棍棒和十字架在大树阴下唱歌跳舞。我离开他们来了此地，因为今晚要替国王管杯盘。”

守门人说：“请进来，先僚，毛乌根的公子，你和你的父亲一样粗壮，一样毛糊糊的。”

他走进院子，提着棍棒做玩艺儿，宫里奴仆们一齐拦住他的路，象赶狼似的。

“看啊，疯子啊！呵！呵！呵！呵！”

掷石头的掷石头，敲棍棒的敲棍棒，他却蒙着头跳来跳去，任人戏弄。在喧声笑语中他一直走到宫殿门口，玛克王正在殿上和绮瑟并排坐着。棍棒悬在颈上，他走进去了。国王看见他，说道：

“这倒是一个有趣的朋友，让他进来。”

左右把他引进去，颈上仍然悬着棍棒：

“朋友，你来，我们欢迎得很！”

愁斯丹扮着很奇怪的腔调回答说：

“国王啊，最圣哲的国王啊，见着您，我的心都熔在敬爱里面了。愿上帝保佑您啊，圣哲的国王！”

“朋友，你来这里寻什么？”

“寻我所最笃爱的绮瑟。我有一个妹妹，叫做普鲁娥，生得非常标致，我把她带来了。王后有些使您厌倦了，请尝尝这个。我们做一笔交易，我送舍妹给您，您送绮瑟给我，我愿娶她，并且爱戴您。”

国王笑道：“如果我送王后给你，你怎么样办？你带她到什么地方去？”

“那上边，那云霄中的玻璃宫里，那天风摇不动而阳光却透得过的宫里。那里有一间水晶宫，里面铺着香花，映着晨曦，王

后将来就住在那宫里。”

国王和诸大臣们私相议论道：

“这个疯子倒很聪明，看他多会说话！”

他坐在一块地毯上，很亲热似的仰看绮瑟。

“朋友，”国王问道，“你何以想到王后会眷顾你这样的一个痴顽的疯子呢？”

“国王，这种希望也并不过分，我尝过许多辛苦是为了她，我发疯也是为了她。”

“你究竟是谁？”

“我是愁斯丹，曾经笃爱过王后，到死都还要笃爱王后。”

听到这个名字，王后叹了一口气，变了颜色，很气忿的叱道：

“滚出去！谁叫你进来的？混账疯子，替我滚出去！”

疯子见她发怒，向她说：

“绮瑟后，从前有一次，我中了冒豪特的毒刀的伤，提一张素琴浮海，一直浮到贵国的海岸。您把我医好了。您现在忘记了么，王后？”

绮瑟叱道：“替我滚出去，疯子！我讨厌你这玩艺儿，我讨厌你这人！”

疯子转身向诸朝臣，把他们赶到门口，喊道：

“你这班坏蛋，滚出去！让我一个人在这里和绮瑟谈谈，为了爱她，我才来此地！”

国王打哈哈笑，王后红着脸央求道：

“吾王，请把这疯子赶出去！”

但是疯子又扮着奇怪的声调说：

“绮瑟后，您记得不记得我在贵国杀死的巨龙？我把它的舌

头藏在靴里，被那毒气熏伤晕倒了，睡在一个湖边。那时候我还是一个了不得的骑士呢！……我自以为必死，后来您把我救活了。”

绮瑟答道：

“歇你的嘴！你不要糟踏世间英雄好汉！你生来就是疯子。那班天诛地灭的水手们不把你推下海里去，带你到这里来！”

疯子呵呵笑了一声，接着说：

“绮瑟后，您记得不记得，您有一次趁我在浴盆里拿着我的刀要杀我，我告诉您一段金发的故事，您才息了气？您记得不记得我怎样和那个怯懦的警卫决斗来救护您？”

“歇你的嘴！你这胡说乱道的！为什么来这里说梦话。昨晚你一定喝醉了，现在来说醉话。”

“不错，我的确醉了，可是我喝的酒倒很奇怪，醉了就不能再醒。绮瑟后，从前有一天在海上天气很晴朗，但是热的厉害，您渴了，我们喝了一杯交杯酒，您忘记了么！从那天以后，我就时时刻刻都在沉醉中……”

绮瑟听了这番只有她能懂得的话，用外衣蒙住面孔，站起来要走，国王拉住她的貂裘阻止她说：

“等一会儿，绮瑟爱友，把这个玩艺儿看完。疯子，你是干哪一行职业的？”

“我侍奉过许多王侯。”

“真的，你会带鹰犬打猎不？”

“自然，我高兴在林中打猎时，用犬可以获得云中高飞的鸟，用弓可以射得水中游行的鱼雁。”

大家听着都好笑，国王再开了一阵玩笑，就传令左右准备好鹰犬行猎去。

“国王，”绮瑟说，“我觉得很困倦无聊。请让我回房里去休息休息，这种疯话我再不要听了。”

她回到房里坐在床上自思自叹道：

“可怜虫！我为什么要在人间投胎啊？我的心总是这般凄楚！白兰简啊，我的好妹妹，这样苦命倒不如死了干净啊！外面有一个疯子恰在这倒霉的时候来了。他一定是一个魔术师或是星相家，他对于我的生平源源本本的都知道，许多事情除着我和愁斯丹以外没有别人知道的，他都知道清清楚楚的，他一定是有法术的，才知道这些事情。”

白兰简问：“他可不就是愁斯丹？”

“不是，愁斯丹是世界第一个风度翩翩的骑士，这个疯子却生得丑恶可憎。愿上帝惩罚他，惩罚载他来的那只船！它不把他翻到大海里淹死！”

“放平静一点，王后，”白兰简劝道，“您太会咒骂了，哪里学得来的？这人也许是愁斯丹差来的。”

“不见得，我不认识他。好朋友，你去找他和他攀谈攀谈，看你认识他不？”

白兰简跑到殿里。愁斯丹一个人坐在那里，认得是她，立刻把棍棒放下向她央求道：

“爽快的白兰简，看上帝的情面，垂怜我啊！”

“坏蛋的疯子，谁告诉了你我的名字？”

“姑娘，我老早就知道了。从前这副头面也还生得漂亮，如果它现在癫狂，那就要归咎于你了，我在海上喝的酒不是你看管的么？杯子是银的，我喝了一口就递给绮瑟，你忘记了么，姑娘？”

“没有！”白兰简答道，慌忙的跑回绮瑟的房里。疯子跟了上来，口里只喊“垂怜啊！”

他跑进去，看见绮瑟，张着手膀要去拥抱她。她很羞惭，急得汗流浹背，向后退一步避他。他看见她退避，又羞又怒，气得遍身发抖，退到门口靠着墙壁，仍旧扮着腔调叹道：

“连绮瑟都畏避我，嫌恶我，我在世上自然活得太久了！呀！绮瑟，真正知道爱的人真是摆脱不开！绮瑟，源源不绝的清泉真是值得留恋玩味，到干涸的日子，它就一文不值了。爱也是如此。”

绮瑟回答道：“朋友，我眼睛看着你，心里是怀疑，身体在发抖，一切都茫无所知。连愁斯丹也不认得了。”

“绮瑟后，我就是从前笃爱过您的愁斯丹。你记得不记得：那个侏儒在我们床中间地上撒麦粉，我跳来看您，血从伤口中溅出？您忘记了我赠您小罍卢么？忘记了我投在流水里的木屑么？”

绮瑟一面瞪眼看他。一面叹气，不知说什么好，也不知信什么好。他虽然知道过去一切，就把他认作愁斯丹也未免冒昧。愁斯丹又向她说：

“王后，我也知道您现在要避我了，您究竟是一个负心人啊！但是从前在深林中茅棚里，我也曾蒙您爱过。您已经忘记我把爱犬武斯登赠给你的那一天么？这只犬向来爱我，一定还认识我。”

白兰简把它牵出。愁斯丹喊道：

“来，武斯登，你本来属于我，现在我要取你回去。”

武斯登听到他的声音，马上从白兰简的手里跑开，跑到愁斯丹的身边打滚，吮他的手，快活得乱叫。

“武斯登，”那疯子喊道，“我豢养你起来，倒是没有空费力。你欢迎我比从前我笃爱的人还亲热多了。她已经不肯认我，但是她还认得别离时她和泪和吻赠给我的这颗戒指么？这颗小青

玉戒指从来没有离开我，我在患难中尝向它求安慰，它经过我的热泪薰染已不知多少次了。”

绮瑟看到戒指，立刻伸着手膀喊道：

“我在这里！我还是你的，愁斯丹！”

愁斯丹现在不扮腔了，问她：

“爱友，何以您认出我，反在武斯登之后呢？这颗戒指何关紧要？您不觉得单提已往爱的生活，您就能认出我，我比较更快活些么？腔调又何关紧要？您所应该听的是我的心的声音啊！”

“爱友，”绮瑟说，“我们的周围尽是奸人狡计，不然，我早就认您了。我还是您的，愁斯丹！”

她晕倒在她的爱人的怀里；醒过来时愁斯丹还在拥抱着她，吻她的眼和面孔。

过了几天，有两个宫娥猜出愁斯丹是装疯，报告了安竺列，安竺列派了三个武装侦探看守宫门。愁斯丹要进门时，他们叱道：“滚出去，疯子，回到你的草窝里睡去！”

“呃，什么！先僚们，”疯子叫道，“我今夜不能进去拥抱王后么！你们不知道她爱我，这会子在等着我么？”

他提起棍棒一挥，侦探们都吓慌了，只好让他进去。他抱着王后，向她说：

“爱友，不久他们就会发见我，我不能不逃了。我须得离开您。以后永远不能回来了。我的死期不远了。离开了您，我念也要念到死啊！”

“爱友，把您的手膀抱紧些，紧到把我的心都榨裂了，然后我们的魂一阵升天去！把我带到您从前尝谈到的那个乐国里去，在那个乐国里，人去了就永不回头，整天的听着伟大的乐师们奏着无终的歌曲。请带我去那里！”

“好，我带您到那生人的乐国里去。时候已经快到了。人世的悲哀和人世的欢乐，我们都尽量的享受过了。时候已快到了，到一切都完了的时候，如果我喊您，您来么，绮瑟？”

“爱友，尽管喊我，我一定来！”

“爱友，愿上帝报酬您这种厚谊！”

他跨出户限时，侦探赶上去要打他，他呵呵笑一声，一面挥棒，一面说道：

“诸位先僚们，驱逐我干吗？我的尘缘已了，王后已经差我到远方去准备我所允许过她的香花铺着晨曦照着的水晶宫了。”

“去你的，疯子，倒霉去！”

宫中仆役等走开，疯子从容不迫的跳走了。

一九 死

愁斯丹刚回到勃罗丹国的卡艾宫，他的好友嘉阿登正和一个藩臣名叫做贝大理的打仗，他须得上阵去救援，他陷入敌人的伏兵中间，虽然把贝大理弟兄七人都杀了，自己也被毒锋刺伤。他带伤回到卡艾就医，但是医药完全没有效验。他的病一天沉重似一天，毒传到周身，面色变得苍白，骨头也逐渐露出来了。

他自知必死，还想再见金发绮瑟一面。但是怎样去见她呢？他是那样羸弱，一定经不起风波。纵使他能抵到康威尔，他也无法逃开仇人的耳目。他自怨自叹，毒气又在搅扰他。他只好等着死。

他暗地请嘉阿登来，向他申诉愁怀，因为他们俩是刎头交。他不准别人留在房里，连隔壁的房子里也不准有人。他的妻子绮瑟觉得这很奇怪，心里非常怅惘，很想听听他们究竟讲些什么。她于是靠着愁斯丹的床头的间壁窥听，吩咐一个侍婢在外面瞞着，免得有人看见她。

愁斯丹力疾坐起，靠着墙壁，嘉阿登坐在他的身旁，两人相对流泪。他们想到同袍的深情厚谊快要终局，心里都很悲伤。愁斯丹说：

“挚友，我在贵国是一个异乡人，除着您以外，既无亲，又

无友，只有您还可以给我一些安慰。我现在已不能久于人世了，在未死之前，还想向金发绮瑟告一次永别。但是有什么方法可以使她知道我的心事呢？唉！如果有一个人送个信给她，她爱我，一定一喊就来。嘉阿登，好朋友，看我们的友谊，看我们同袍的情分，看您自己的豪爽的性格。我请再劳您一回驾，替我冒一次险。如果您把我的话传给绮瑟，我永远感激您，爱戴您。”

嘉阿登看见愁斯丹流泪，心里也凄惻万分，很从容的回答道：

“好朋友，请别哭，我照您所希望的去做。朋友，我爱您，就是赴汤蹈火也在所不辞。尽管把要向王后说的话告诉我，我准备去。

愁斯丹答道：“朋友，我感激万分！请把这颗戒指带去！这是她和我的‘符节。’您到了康威尔，就扮一个商人进宫去。带些丝绸请她看看，想办法叫她看到这颗戒指。她看见戒指，马上就会设法喊您去私谈。您向她说：我的心向她致敬礼。只有她能安慰我，如果她不来，我就要死了。请她不要忘记我们以往的悲欢离合的恩爱生活，请她记起我们在海上所饮的交杯酒。哎哟！我们那时候所喝的是致命的毒药啊！请她记起我向她发过誓，除着她以外，我不爱任何女子。告诉她我并没有破坏这个誓约。”

皓腕绮瑟在隔壁听到这番话，几乎晕倒了。

“朋友，快些去，快些回来；如果您耽搁，我们就无缘再见了。我希望您能在四十天之内把金发绮瑟带回来。别叫令妹知道您走，或者向她说去找医生。您可以乘我的船去，带两张帆子，一张白的，一张黑的。如果您带着绮瑟回来，请挂白帆；否则请挂黑帆。朋友，我的话尽于此了。愿上帝保佑您安全！”

他噙唏流泪，嘉阿登也同样的哭泣，吻着愁斯丹就告别走了。

一遇到顺风，他就拔锚挂帆启了程。船乘着微风，破着起伏

不平的浪前进。他们带了许多珍贵货物，如各色丝绸，杜尔镇的瓷器，包都镇的酒，西班牙的鹰之类，无所不备。嘉阿登想藉这些货物得晋见绮瑟的机会，他们乘风破浪，走了八天八夜，然后安抵康威尔国。

女子的忿怒从来是最可怕的东西，男子们须得防备的！她钟情愈热烈，怀恨也愈就酷毒。她的爱来得快，恨也来得快；恨来了，比爱还要留得长久些。她们知道节制爱，却不能节制恨。皓腕绮瑟靠着墙壁，一个个字都听得清清楚楚的。她本来多么笃爱愁斯丹！……她终于知道了他的心已让别一个女子占有了。她把听到的话一个个字藏在心里。如果到了报复的时机，就是他所爱的人也逃不着她的手呢！但是她现在假装一切都不知道。门开时，她走进愁斯丹的卧室，把忿怒埋在心里，表面还扮出一个有情人的样子，很殷勤的看护他，温慰他，吻他，盘问嘉阿登是否不久就能寻得医生回头。报复的念头却深藏在她的心窝里。

嘉阿登日夜不停的航行，终于抵听滩碣下了锚。他捧一只鹰，一匹上色丝绸和一个精工细雕的杯子献给玛克王，求他保护他在康威尔境和平交易，不受豪贵的侵袭。国王凭着大众允许了他的请求。

嘉阿登于是取一颗金钿请王后看，说道：

“王后，这金子是上色的，（把愁斯丹的戒指脱下摆在金钿旁边），您看，它比这颗戒指的金子还更好，而这颗戒指的金子已经就很珍贵了。”

绮瑟见到青玉戒指，登时心跳色变。她很怕听下文，于是把嘉阿登引到窗旁，好象要把那颗金钿看得清楚些。嘉阿登很简单的向她说道：

“王后，愁斯丹中了毒锋的伤，现在奄奄待毙。他说只有您

能安慰他，他请您记起以往共甘苦的生活。他把这颗青玉戒指奉赠，请您好生收着。”

绮瑟听着战栗，回答道：

“朋友，我跟您去。请把船准备好，明早启程。”

第二天早晨，王后说要出去打鸟儿，传令猎户们准备猎犬。安竺列常常窥伺她，陪她同行。他们快到海岸时，一只野鸡飞起，安竺列纵鹰去擒捉。那天天气很清朗，鹰去了就没有飞回。

“安竺列侯，您看，”王后说，“海港里那只是什么船？鹰就栖在它的桅杆上，那是谁的船？”

“王后，”安竺列答道，“昨天有一位勃罗丹国商人拿金钿请您看。这只船就是他的。我们到那里去取鹰回来。”

嘉阿登已经放下一个吊桥，迎王后上岸，他说：

“王后，请进来，我有许多珍奇货物，请您看看。”

“好，我很情愿，”王后说。

她下马上吊桥进了船。安竺列也跟上吊桥来，嘉阿登一桨就把他打落到海里去了，喊道：

“贼子，快些死罢！你虐待愁斯丹和王后，这是翻报！”

他们马上就拔锚竖桅挂帆开了船。晨风吹着桅索沙沙的响，把帆子鼓得紧满满的。离开海港，船就在太阳烈火之下打着金光赤耀的海涛向远方走。

愁斯丹困守卡艾宫，正在烦闷无聊。他渴望绮瑟来。现在他已别无可慰心的事件，挨命不死，也全是为等待她来。他每天都差人到海岸去探听船回来没有，帆子是什么颜色。后来他又叫人把自己抬到盘马崖巅。在太阳还未落下之前，他总是向辽远的海面眷望着。

诸位先僚们，天有不测风云，人有不测祸福，这时又发生了

一件悲惨的挫折，凡是有情人听到都要堕泪的。绮瑟已一步近似一步了，盘马崖也遥遥在望了，船也很得意似的航行着。猛然间一阵暴风飞起，把船帆吹得打旋转。水手们手忙脚乱，抵抗风不住，吹得东颠西倒的，风如虎吼，浪如山崩，空中黑云四布；海面朦胧一片，雨又倾盆似的下注。桅索都被风吹断了，水手们只得把帆落下，任风浪去颠簸。祸不单行，他们忘记把系在船艏拖着的小艇捞起。一阵大浪打来，就把它转去了。绮瑟叫道：

“哎哟！可怜虫！天不让我活到再见我的爱友愁斯丹一次，他要我在这海里淹死了。愁斯丹啊，我只要能和你再晤谈一次，就是死也能闭眼睛了。爱友，如果天不给我们这个恩惠，那是多么大的一件憾事啊！我死本不值什么，天要我死，我死就是了。但是，爱友，我死了你也不愿活，我知道的。我们有这样深挚的情分。你离开我独死，或者我离开你独死，都是不可能的。你的死和我的死都在眼前，我明明白白的看得见。哎！我终于达不到希望，朋友，我原来希望死在你的怀里，同你合葬在一副棺木里，但是凡事都不能尽如人意！我现在要没有你而一个人孤零零的死在这海里了。你也许不知道我死，还在挨命活着等我来，天也许保佑你全愈罢……呀，也许在我以后你又去爱别一个女子，你也许爱皓腕绮瑟！我不知道你究竟怎么样；至于我呢，如果你死，我决不在这世上活着。朋友，望上帝开恩，让我来把你医好，不然，就让我们俩受同样苦楚，在同时死罢！”

风暴未息时，王后只是这样自思自叹。但是过了五天，风浪就平静了。在船桅顶上，嘉阿登兴高采烈的挂起白帆，使愁斯丹好望见它的颜色。勃罗丹国已遥遥在望了……唉！风浪平静了，海面就死板板的，帆子一点也不摇动。水手们下劲把船向前划，向后划，向左划，向右划，它都是象山一般的稳定。小艇已被风刮

去，海岸虽可望而不可攀。第三夜，绮瑟梦见她的衣裙上摆着一个野猪的头，淋漓的腥血把她的衣裳都染污了。她醒来就知道在这生不能再见她的爱人了。

愁斯丹已经没有气力再去盘马崖顶守望了。他度了许多如年的长日，在距海岸辽远的房子里关着，为着期而不来的绮瑟流涕。他感伤憔悴，展转反侧的长嘘短叹。这焦心的期望已经就够致他死命了。

过了些时候，微风徐来，白帆已遥遥在望。皓腕绮瑟的报复的时机到了。她到愁斯丹的床前向他说：

“爱友，嘉阿登快抵岸了。我已经望见他的船在海上慢慢的走来，希望他找到了能医治您的人回来啊！”

愁斯丹战栗问道：“丽友，您知道那一定是他的船么？它挂着怎么样的帆子？”

“我看得清清楚楚的：风并不大，所以帆子高高的张起。它的颜色是一抹黑。”

愁斯丹转身向墙壁说：

“我再不能活下去了！”他叫了三声：“绮瑟啊，爱友！”叫第四声时，他就长辞人世了。

宫中所有愁斯丹的骑士们都号啕大哭。他们把他的尸体移下床，摊在一个很华美的褥子上，然后把殓服将他盖起。

海风逐渐大起来了，把帆篷吹得紧满满的。船被吹抵了岸，王后登岸，听见满街都是哭声，礼拜堂的钟也在丁丁当当的响。她问当地人这丧钟和啼哭究竟为什么。

一个老叟答道：“夫人，我们现在正当国忧。爽直英武的愁斯丹已长辞人世了。他生平救苦救难，不遗余力，真是一个好人。

他的死对于敝国是极大的灾祸呢。”

绮瑟听着不发一言，只顺着路呆呆的往宫里走，也不暇整理衣裳了。勃罗丹国人看见却都十分惊讶；他们从来没有眼福见过这么美的女子。她是谁？从哪里来的？

皓腕绮瑟追悔她的罪过，凭尸痛哭不已。另一位绮瑟走近来了，向她说道：

“夫人，请起来让我。您该知道，论理，我比您更应该哭他一场。别人从来没有象我这样爱过她。”

她将身向东方祷告了上帝，于是揭开殓服，沿她的亡友躺着，吻他的唇，吻他的脸，紧紧的拥抱他。她痛悼过度，就死在她的亡友身旁：身子贴着身子，嘴唇贴着嘴唇。

玛克王听到消息，马上就渡海到勃罗丹国。他带了两副棺材，一副是玛瑙的，给绮瑟，一副是绿玉的，给愁斯丹。他把这两个生前相爱的尸首用船带回听滩碣。在一个礼拜堂的左右两奥，他筑了两个墓安葬了他们俩。到了夜间，愁斯丹的墓上生着一棵枝叶青葱花蕊馥郁的蔷薇。它攀上礼拜堂的屋顶，落到绮瑟的坟头又生了根。乡人们把它砍去三次，每次它都再生长起来，象从前一样青葱，象从前一样馥郁。他们把这件奇迹禀报玛克王。玛克王下了一道谕旨，禁止后人砍伐这棵蔷薇。

诸位听官们，从前伯欧尔、汤姆斯、艾尔夏和郭特佛里几位中世纪的诗人们传述这段佳话，是专为世间有情人去听的。他们托我向诸位致敬礼。他们向多愁的人们，快活的人们，失望的人们和期望的人们，向一切幸运的和不幸的有情人们致敬礼。默祝他们在这段佳话里寻得安慰来打消一切人世间的无常和不平，打消一切仇恨和苦恼，打消一切爱情上的烦忧隐痛！

译名对照表

Aguynguerron, 亚昆谷林	Gallois, 高芦瓦
Andret, 安竺列	Gauvain, 高温
Arthur, 亚瑟王	Gilain, 季伦
Avallon, 亚哇伦	Girflet, 郭佛勒
Bedalis, 贝大理	Gondoin, 刚端文
Blanchefleur, 白花夫人	Gorvenal, 高威纳
Blancheland, 白兰西浪	Guenelon, 关洛伦
Bleheri, 勃列芮	Hoël, 霍威尔
Brangien, 白兰简	Husdent, 武斯登
Bretagne, 勃罗丹	Iseut, 绮瑟
Cardeul, 卡都	Kaherdin 嘉阿登,
Carhaix, 卡艾堡	Kanoël, 卡罗威尔
Carmille, 佳眉	Kariado, 卡尼阿多
Cornouailles, 康威尔	Ké, 凯警卫
Denoalen, 邓罗浪	Loonnois, 鲁劳哇
Dinas de Lidan, 李党丁莱	Marc, 玛克
Eilhart, 艾尔夏	Marie-Madeleine,
Frocin, 浮劳生	圣玛利马德琳

Morholt, 冒豪特
Morgan, duc, 茅根侯
Morois, 茂萝洼林
Nantes, 浪特
Ogrin, 奥格林
Orri, 欧雷
Perinis, 裴芮礼
Petit Crou, 小瞿卢

Riol, 芮阿尔
Rivalen, 芮法伦
Roholt, 洛夏德
Thomas, 汤姆斯
Tintagel, 听滩碣
Tristan, 愁斯丹
Urgan le Nelu, 毛乌根
Weisefort, 韦斯浮

美 学 原 理

[意]克罗齐 著

朱光潜 译

修正版译者序

这几年国内美学界在批判我的主观唯心主义的美学思想中，常涉及我所依据的克罗齐的美学思想。一般人把克罗齐称为新黑格尔派，其实他的美学思想更接近康德。不但他的直觉说是发挥康德的“无所为而为的观照”说，而且在存在与意识的关系上，他认为本来“无形式的物质”借心灵综合作用而得到形式，也还是康德的“先经验的综合”说的变相。所以他的美学思想还是属于主观唯心主义的范畴。他的基本错误就在这个主观唯心主义的出发点，从此生出一些其它突出的错误；例如把单纯感觉式的直觉混为艺术形象思维式的直觉，把直觉和抽象思维的分别加以绝对化，过分强调直觉为心灵活动，把艺术的表现媒介和传达技巧看成和艺术没有直接的关系之类。不过他对美学也并非毫无贡献。在立的方面，他把形象思维和抽象思维的对立突出地加以阐明了，尽管他没有看到这两对立面的统一；他把艺术的整一性（即无论是自然美还是艺术美，无论是这一种艺术美还是那一种艺术美，既然都叫做美，总有一个共同的特性）也强调指出了，尽管他忽视了不同具体事例的差异性。在破的方面，他对于过去一些美学观点的批评也替美学的进展扫清了一些障碍，特别在否定美学上的快感主义，联想主义，“理智的直觉”说，同情说，鉴赏力

与天才的对立说等方面。至于艺术与语言的统一说则是他首次提出来的，对于语言学与美学都有深刻的意义；不过关于这方面，我们还有待于进一步的探讨。

象康德和黑格尔一样，克罗齐是把美学看成哲学中一个部门的，他用的方法主要地是概念的分析和推演，所以他反对从作为经验科学的心理学观点去研究美学。我在《文艺心理学》里，一方面依据了克罗齐纯粹从哲学出发所建立的理论，一方面又掺杂了一些心理学派的学说。如果单从介绍克罗齐来说，我对他有些歪曲。因此，把克罗齐的原著介绍出来，无论是对于批判还是对于吸收，都是有益的。克罗齐自己在本书第九章里也说，“过去的错误的学说不宜忘掉不谈，因为各种真理都要在和错误斗争之中，才能维持它们的生命。”

这是十年前的旧译，为了再版，我作了很多的文字上的修改。

朱 光 潜

1956年7月

第一版译者序

我起念要译克罗齐的《美学》，远在十五六年以前，因为翻译事难，一直没有敢动手。这十五六年中我却写过几篇介绍克罗齐学说的文章，事后每发见自己有误解处，恐怕道听途说，以讹传讹，对不起作者，于是决定把《美学》翻译出来，让读者自己去看作者的真面目。

《美学》是克罗齐的第一部著作，它所讨论的不仅是普通的美学问题，尤其是美学在整个哲学中的地位，审美活动与其它心灵活动的分别和关系。克罗齐对于哲学自有一个系统，美学在这个系统里只是一个项目。他写完《美学》以后，继续写了三部书——《逻辑学》、《实践活动的哲学》、《历史学》——才把他所谓《心灵的哲学》全部和盘托出。不过后来的三部书的要义都已在《美学》里约略提及，所以《美学》这部书含有他的全部哲学的雏形，不能只当作一部专讲美学的书去看。

克罗齐的文章有它的逻辑的谨严性，意思表达达到恰能明白为止，不再去发挥，也不讲究词藻的修饰，所以表面看起来象很干枯，有时象过于简略，没有一般写艺术问题的文章那么“美”。它的好处在精确不支蔓。读这种文章，如同读亚理斯多德和康德的文章一样，当然很费力，惟其要费力，读者就要读一句，想一

句，不能走马看花，或是只被动地接受，所以费力有费力的收获。

我自己写文章，一般以流畅亲切为主，翻译这书时却不得不改变自己的作风以求对于作者忠实。我起稿两次，第一次全照原文直译，第二次誊清，丢开原文，顺中文的习惯把文字略改得顺畅一点。我的目标是：第一不违背作者的意思，第二要使读者在肯用心求了解时能够了解。

因为原文太简，有时援引中国读者所不很熟习的学说或典故，所以我在译文之后附着简明的注释。

原书分原理与历史两部分，我只译了原理部分，所以书名也改为《美学原理》，这并非因为历史部分不重要，而是因为克罗齐写美学学说史，完全照他的直觉即表现那个观点出发，与他的学说无关的一概从略。所以《美学》的历史部分不能当作一般的美学史去看，对于初学者没有多大用处。

我根据的本子是昂斯勒(Douglas Ainslie)的英译本，1922年伦敦麦美伦书店出版(Benedetto Croce, AESTHETIC as Science of Expression and General Linguistic, Macmillan & Co. Ltd., London, 1922)，译时并参照意大利原文本第五版。因为我发见英译本常有错误或不妥处，原因在译者的哲学训练不太够，而且他根据修正的是原文第四版(1909年版)，克罗齐在第五版(1922年版)里已略有更正。

朱 光 潜

1947年2月

第一章 直觉与表现

〔直觉的知识〕 知识有两种形式：不是直觉的，就是逻辑的；不是从想象得来的，就是从理智得来的；不是关于个体的，就是关于共相的；不是关于诸个别事物的，就是关于它们中间关系的；总之，知识所产生的不是意象，就是概念^①。

在日常生活中，我们常用到直觉的知识。人们说，有些真理不能下界说，不能用三段论式证明，必须用直觉去体会。政治家每指责抽象的理论家对实际情况没有活泼的直觉；教育理论家极力主张首先要发达学童的直觉功能；批评家在评判艺术作品时，以为荣誉攸关的是撇开理论和抽象概念，只凭直接的直觉下判断；实行家也每自称立身处世所凭借的，与其说是理智，不如说是直觉。

直觉的知识在日常生活中虽然得到这样广泛的承认，在理论与哲学的区域中却没有得到同样应得的承认。理性的知识早就有

① “直觉的知识”(intuitive knowledge)，见到一个事物，心中只领会那事物的形相或意象，不假思索，不生分别，不审意义，不立名言，这是知的最初阶段的活动，叫做直觉。直觉是一切知的基础。见到形相了，进一步确定它的意义，寻求它与其它事物的关系和分别，在它上面作推理的活动，所得的就是概念(concept)或逻辑的知识(logical knowledge)。

一种科学去研究，这是世所公认而不容辩论的，这就是逻辑；但是研究直觉知识的科学却只有少数人在畏缩地辛苦维护。逻辑的知识占据了最大的份儿，如果逻辑没有完全把她的伙伴宰杀吞噬，也只是怪吝地让她处于侍婢或守门人的卑位。没有理性知识的光，直觉知识能算什么呢？那就只是没有主子的奴仆。主子固然得到奴仆的用处，奴仆却必须有主子才能过活，直觉是盲目的，理智借眼睛给她，她才能看。

〔直觉知识可离理性知识而独立〕 现在我们所要切记的第一点就是：直觉知识并不需要主子，也不要倚赖任何人；她无须从旁人借眼睛，她自己就有很好的眼睛。直觉品^①固然可与概念混合，但是也有许多直觉品丝毫没有这种混合的痕迹，这就足见混合并非必要。画家所给的一幅月景的印象，制图家所画的一个疆域的轮廓，一段柔美的或是雄壮的乐曲，一首嗟叹的抒情诗的文字，或是我们在日常生活中发疑问，下命令，和表示哀悼所用的文字，都很可以只是直觉的事实，毫不带理智的关系。但是不管你对这些事例怎样看，并且姑且承认文明人的直觉品有大部分含着概念，也还有一个更重要更确定的论点须提出：混化在直觉品里的概念，就其已混化而言，就已不复是概念，因为它们已失去一切独立与自主；它们本是概念，现在已成为直觉品的单纯原素了。放在悲喜剧人物口中的哲学格言并不在那里显出概念的功用，而是在那里显出描写人物特性的功用。同理，画的面孔上一点红，在那里并不代表物理学家的红色，而是画像的一个表示特性的原素。

① 西文把直觉的心理活动和直觉所得到的意象通称为 *intuition*，不加分别，颇易混淆。现在把直觉的活动叫做“直觉”，直觉的产品叫做“直觉品”。“表现”与“表现品”由此类推。这犹如写文章叫做“作”，写成的叫做“作品”。在意义不致混淆时，即不作此分别。

全体决定诸部分的属性。一个艺术作品尽管满是哲学的概念，这些概念尽管可以比在一部哲学论著里的还更丰富，更深刻，而一部哲学论著也尽管有极丰富的描写与直觉品；但是那艺术作品尽管有那些概念，它的完整效果仍是一个直觉品的；那哲学论著尽管有那些直觉品，它的完整效果也仍是一个概念的。例如《约婚夫妇》^①一书含有许多伦理的议论，但它并不因此在全体上失去一个单纯故事或直觉品的特性。同理，一部哲学著作，例如叔本华的著作，里面有许多片段故事和讽刺隽语，这也不使它失去说理文的特性。一个科学作品和一个艺术作品的分别，即一个是理智的事实，一个是直觉的事实。这个分别就在作者所指望的完整效果上面见出。这完整效果决定而且统辖各个部分；这各个部分并不能一一提出而抽象地就它本身去看。

〔直觉与知觉〕 只承认直觉可独立不靠概念，还不能尽直觉的真义。有一派人承认这种独立，或是至少不彰明较著地使直觉靠理智，但却仍不免犯另一种错误，以至不明直觉的真相。这就是把直觉认成知觉^②，认成对于现前实在的知识，即说某某事物是实在的的那种认识。

知觉的确是直觉。例如我在里面写作的这间房子，摆在我面前的墨水瓶和纸，我用的笔，我所接触的和用来做我的工具的种种事物，以及既在写作，所以是存在的我自身——这一切知觉品

①“约婚夫妇”(I Promessi Sposi)是十九世纪意大利作家曼佐尼(Alessandro Manzoni 1785—1873)的一部著名小说。

②“知觉”(perception)：见一事物形象而知觉其为某某，明白它的意义，叫做“知觉”。它在直觉之后，概念之前。知觉的对象仍是个别事物，概念则须涉及许多事物的共相或公同属性。不过事实上这三种活动常可辨别而不可分割。比如说“那是一个人”，直觉得到“那”所代表的形象，知觉得“那是一个人”的认识，而“人”则为凡人的公同属性，由概念作用得来。

都同时是直觉品。但是我现在忽然想起另一个我，在另一城市中另一间房屋里用另一种纸笔墨写作，这意象也还是一个直觉品。这可见实在与非实在的分别对于直觉的真相是不相干的，次一层的。如果我们假想人心第一次有直觉品，那就好象只能是关于现前实在界的，这就是说，它除实在界以外不能对任何事物起直觉。但是因为对于实在界的知识须根据实在的形象和非实在的形象的分别，而这种分别在最初阶段还不存在，这些直觉品就不能说是对于实在判别是非的，就还不是知觉品而是纯粹的直觉品。在一切都实在时，就没有事物是实在的；婴儿难辨真和伪，历史和寓言，这些对于他都无分别。这事实可以使我们约略明白直觉的纯朴心境。对实在事物所起的知觉和对可能事物所起的单纯形象，二者在不起分别的统一中，才是直觉。在直觉中，我们不把自己认成经验的主体，拿来和外面的实在界相对立，我们只把我们的印象化为对象（外射我们的印象），无论那印象是否是关于实在。

〔直觉与时间空间概念〕 有些人把直觉看成纯靠时间空间两范畴来形成和安排的感官领受^①，这倒似较近于真理。空间与时间（他们说）是直觉的两形式；具有一个直觉品，就是把它安排在空间里和时间次第里。直觉的活动于是包含空间性与时间性这两重的并行的功能。但是关于时空这两种范畴在与直觉品混合时，上述关于理智分辨与直觉品混合的话还可以适用。我们可以离开空间时间而有直觉品：例如天的一种颜色，一种情感的色调，一

^①西文 sensation 一字普遍的译名是“感觉”。既成“觉”，即与“知觉”无别。克罗齐用这字的意义与一般用法不同，它只是事物触到感官而感官起作用，还没有到“觉”的程度。它应译为“感受”，意即“感官领受”，或刺激在感官上起作用。“感受”还是被动的，未由心灵领会的，心灵主动，把“感受”的东西察觉，于是才成知觉。

声苦痛的嗟叹，一种意志的奋发，在意识中成为对象，都是我们的直觉品，它们的形成都与空间时间无关。有些直觉品可以有空间性而无时间性，有些直觉品可以有时间性而无空间性；纵然有些直觉品兼有空间性和时间性，也是借事后回想才知觉其为有：它们混化于直觉品，正和直觉品的其它原素一样，只是材料因而不是形式因，只是组合的份子而不是组合的作用。除非回想的活动暂时闯入凝神观照，谁在看一幅画或一片风景时，能想到空间呢？谁在听一个故事或一首乐曲时，能想到时间次第呢？直觉在一个艺术作品中所见出的不是时间和空间，而是性格，个别的相貌。这个看法在近代哲学各方面都可得到印证。空间和时间在今日并不是单纯而原始的作用，而是很复杂的理智的建立品。不仅如此，有一派人纵然不完全否认空间时间有赋予形式的原则，范畴和作用那么一种特性，却也想把空间时间联贯起来，不用通常看待范畴的看法去看待它们。有些人以为直觉只有空间性一个范畴，而时间只能假道于空间去直觉。又有些人放弃三度空间，以为从哲学看，无此必要，于是空间作用被看成没有任何特殊的空间的定性。但是这样空间作用——一种简单的安排要连时间也安排在内——究竟是什么呢？它一定代表凡批评辩驳所留下来站得住的一些什么——就是要承认有普通的直觉活动。如果把一个单纯的作用付与这个直觉活动时，把这作用不看作空间化或时间化，而只看作个性化，这直觉活动不就已真正地有了确定的性质么？或则说得更好一点，如果把这直觉活动本身看成一个范畴或作用，使我们凭借它来认识事物的具体方面与个性方面，它不就已真正地有了确定的性质么？

〔直觉与感受〕 既已使直觉的知识脱净理智主义的意味以及一切后起外加的东西了，我们现在就要从另一方面来说明它，定

它的界限，替它防御另一种侵犯和混淆。在直觉界限以下的是感受，或无形式的物质。这物质就其为单纯的物质而言，心灵永不能认识。心灵要认识它，只有赋予它以形式，把它纳入形式才行。单纯的物质对心灵为不存在，不过心灵须假定有这么一种东西，作为直觉以下的一个界限。物质，在脱去形式而只是抽象概念时，就只是机械的和被动的东西，只是心灵所领受的，而不是心灵所创造的东西。没有物质就不能有人的知识或活动；但是仅有物质也就只产生兽性，只产生人的一切近于禽兽的冲动的东西；它不能产生心灵的统辖，心灵的统辖才是人性。在我们的身心中所经过的一切，我们岂不常想懂得清楚！我们隐约地瞥见有一种什么，但是这并没有在心灵面前化成对象，纳入形式。就是在这些时会，我们最便于看出物质与形式的大差别。物质与形式并不是我们的两种作为，互相对立；它们一个是在我们外面的，来侵袭我们，撼动我们；另一个是在我们里面的，常要吸收那在外面的，把自身和它合为一体。物质，经过形式打扮和征服，就产生具体形象。这物质，这内容，就是使这直觉品有别于那直觉品的；这形式是常住不变的，它就是心灵的活动；至于物质则为可变的。没有物质，心灵的活动就不能脱离它的抽象的状态而变成具体的实在的活动^①，不能成为这一个或那一个心灵的内容，这一个或那一个确定的直觉品。

有一个奇怪的事实是这个时代的特色，就是这个形式，这个

①本书常用具体(concrete)和抽象(abstract)两个相对立的形容词，但与通常的用法稍有分别。依通常的用法，实物是“具体”的，属性是“抽象”的。克罗齐用这两字，颇受黑格尔的影响。一个整个的东西就其全体来说，是“具体”的，在其中单抽出某一部分来说，是“抽象”的。例如内容与形式融化成一体，才是“具体”的艺术作品；如果单就内容说，或单就形式说，那就成了“抽象”。换句话说，“具体的”是“全面的”，“抽象的”是“片面的”。

心灵的活动，本来主要地是我们自己的，却常被人忽视或否认。有些人把人的心灵的活动和通常所谓“自然”的譬喻的和神话的活动混为一事，其实这自然的活动只是机械动作，与人的活动毫不相似，除非和伊索^①一样假想：“树木也能说话，不仅是野兽。”有些人说他们从来没有在自己心里发见到这种“神奇的”活动，好象说发汗与运思，觉冷与起意志都没有差别，或者纵有差别，也只是分量上的差别。另一些人要把心灵活动与机械动作这两种异类的东西联贯成为一个较普遍的概念，也颇言之成理。我们暂且不论这种最后的联贯是否可能，在何种意义之下可能，且承认我们不妨这样尝试，可是有一点是显然的，就是把两个概念联贯成一个第三概念时，首先就要承认原来那两个概念有差别。这差别就是我们所要探讨的，要说明的。

〔直觉与联想〕 直觉有时被人混为单纯的感受，但是这就违反常识；较普通的办法是拿一种话头来冲淡它或掩饰它，而其实这话头说是要分别直觉与感受，却仍然把它们弄混淆了。直觉据说就是感受，但是与其说是单纯的感受，无宁说是诸感受品的联想。这里“联想”一词隐藏着两重意义。第一，联想被看成记忆，记忆的联络，有意识的回想。在这个意义之下，说把本来未经直觉、未经分辨、未经心灵以某种方式获取、未经意识造作的一些原素在记忆里联贯起来，那似是不可思议的。其次，联想或是被看成下意识的诸原素的联贯。在这个意义之下，我们就还未脱离感受和自然的境界。但是如果我们随联想派学者把联想看成既非记忆，又非诸感受品的流转，而是创造的联想（赋予形式的、建设

^①伊索(Aesop)：公元前六世纪弗里吉亚人，原是奴隶，后以写寓言著名。他的寓言在公元后四十年始用希腊文译成诗。

的、分辨的联想)，那就是承认我们的主张，而所否认的不过是名称。因为创造的联想已不是感受主义者所了解的联想，而是综合，是心灵的活动。综合可称为联想，但是既有了创造一个意思，就已假定有被动与主动，感受与直觉的分别了。

〔直觉与表象〕 另一派心理学家在感受之外还辨别出另一种东西，它已不复是感受，但是也还未成为理性的概念：这就是“表象”或“意象”^①。他们所谓“表象”或“意象”和我们所谓“直觉的知识”究竟有什么分别呢？这分别可以说是很大，也可说是毫无。因为“表象”是一个很含混的名词。如果它指已从诸感受品的心理基础分割出来的、超然独立的一种东西，那末表象就是直觉。如果它被看成复杂的感受品，我们又回到生糙的感受，感受终是感受，它的特质并不随它的繁简而变，也不随它所出现的有机体是原始的，还是高度发达的，带着许多过去感受品的痕迹的这个分别而变。把感受定为第一位的心理产品，表象定为第二位的心理产品（使它们在心理发展上有先后分别），这也不能消除含混。什么叫做第二位呢？它是否指一种性质上的形式的分别？如果是，则表象是感受的加工润色，所以就是直觉。否则它是否指较大的繁复性，一种数量上的内容分别？如果是，则直觉又和简单的感受混淆起来了。

〔直觉与表现〕 要分辨真直觉、真表象和比它较低级的东西，即分辨心灵的事实与机械的、被动的、自然的事实，倒有一个稳妥的办法。每一个真直觉或表象同时也是表现。没有在表现中对象化了的东西就不是直觉或表象，就还只是感受和自然的事实。心

^①“表象”(representation)：事物投射一个形影在心里，心里那个形影便“代表”事物本身，它就是事物在心中的“表象”。“意象”或“形象”(image)，是一个比较通行的名词。

灵只有借造作、赋形、表现才能直觉。若把直觉与表现分开，就永没有办法把它们再联合起来^①。

直觉的活动能表现所直觉的形象，才能掌握那些形象。如果这话象是离奇的，那就多少由于“表现”一词的意义通常定得太狭了。它通常只限于所谓“文字的表现”。但是表现也有非文字的，例如线条、颜色、声音的表现。我们的学说必须扩充到能适用于这些上面，它须包含人在辞令家、音乐家、画家或任何其它的地位所有的每一种表现。但是无论表现是图画的、音乐的，或是任何其它形式的，它对于直觉都绝不可少；直觉必须以某一种形式的表现出现，表现其实就是直觉的一个不可缺少的部分。我们如何真正能对一个几何图形有直觉，除非我们对它有一个形象，明确到能使我们马上把它画在纸上或黑板上？我们如何真正能对一个区域——比如说西西里岛——的轮廓有直觉，如果我们不能把它所有的曲曲折折都画出来？每个人都经验过，在把自己的印象和感觉抓住而且表达出来时，心中都有一种光辉焕发；但是如果没有抓住和表达它们，就不能有这种内心的光辉焕发。所以感觉或印象，借文字的助力，从心灵的浑暗地带提升到凝神观照界的明朗。在这个认识的过程中，直觉与表现是无法可分的。此出现则彼同时出现，因为它们并非二物而是一体。

〔直觉与表现有分别的错觉〕 我们的主张所以显得似是而非

① “表现”(expression)：克罗齐用这个字，和一般的用法大异。普通是：心里有一个意思，把它说出来(用文字或用其它媒介)叫做“表现”。例如说某人在某作品里“表现”他的情感和思想，这正犹如说某人面红耳赤，声色俱厉，“表现”他的怒，把藏在心里的东西“现”在“表”面来。据克罗齐的意思，事物触到感官(感受)，心里抓住它的完整的形象(直觉)，这完整形象的形成即是表现，即是直觉，亦即是艺术。这一点是他的基本原理，对于了解他的美学极为重要。参看本书第233页注①。

者，主要是由于一种错觉或偏见：以为我们对于实在界的直觉很完备；而实际上它并不是那样完备。我们常听到人们说他们心里有许多伟大的思想，但是不能把它们表现出来。但是他们如果真有那些伟大的思想，他们就理应已把它们铸成恰如其分的美妙响亮的文字，那就是已把它们表现出来了。如果在要表现时，这些思想好象消散了或是变得贫乏了，理由就在它们本来不存在或本来贫乏。人们以为我们一般人都象画家一样能想象或直觉山川人物和景致，和雕刻家一样能想象或直觉形体，所不同者，画家和雕刻家知道怎样去画去雕这些形象，而我们却只让它们留在心里不表现。他们相信任何人都能想象出一幅拉斐尔^①所画的圣母像；拉斐尔之所以为拉斐尔，只是由于他有技艺方面的本领，能把那圣母画在画幅上。这种见解是极荒谬的。我们所直觉到的世界通常是微乎其微的，只是一些窄小的表现品，这些表现品随某时会的精神凝聚之加强而逐渐变大变广。它们就是我们自言自语的话，我们的沉默的判断，例如“这里是一个人，这里是一匹马，这是沉重的，这是尖锐的，这个使我快意”之类。它们只是光与色的杂凑，在画艺上的价值并不高于偶然放射的一些颜色所可表现的东西，在这些颜色中很难找出一点特殊而明显的个性。我们在日常生活中所有的直觉品不过如此，它们是我们日常行动的凭借。它们象一部书的引得，贴在事物上面就代表那些事物的标签。引得与标签(本身就是表现品)只够适应微细的需要和微细的行动。我们经常须从引得转到书，由标签转到事物，由微细的直觉品转到较深广的直觉品，逐渐达到最广大最崇高的直觉品。这个转有时很不容易。精研艺术家心理学的人们常见到

①拉斐尔(Raffaël 1483—1520)：意大利文艺复兴时期画家。他画的圣母像很多，最著名的是在罗马西斯丁教堂的圣母像，现藏德国德累斯顿博物馆。

这样的事实，把一个人很快地瞥一眼之后，想对他得到一个真实的直觉，好来画他的像，但是临画时，这种寻常知见，本来象是很明确生动，却忽然显得没有什么价值。要画像的那个人物站在画家面前，好象一个尚待发见的世界。米开朗琪罗^①说过：“画家作画不是使手而是使脑。”达·芬奇^②站在《最后的晚餐》那幅画前呆视了许多天，也不动手着一笔，惹得慈悲圣母修道院的长老大惊小怪。他有句话表明这个态度：“大天才的心灵最活跃的创造，是当他们在外表上最不起劲做工作的时候。”画家之所以为画家，是由于他见到旁人只能隐约感觉或依稀瞥望而不能见到的东西。我们以为我们见到一阵微笑，实际上我们所得到的却只是它的一个模糊的印象，而没有看出全部性格上的蕴借以这阵微笑为它们的总和；画家在这上面费过意匠经营，发见了它们，所以能把它们凝定于画幅上面。我们对于朝夕都在面前的密友所得到的直觉品，也至多不过是面貌上几个可以帮助辨别他和旁人的特点。在音乐的表现上，这幻觉比较不容易发生；因为说作曲者只附加乐曲于一个“母题”上面，而这“母题”是在一个非作曲者心中已经存在；这种话大家都会觉得离奇，正犹如说贝多芬的第九交响乐^③不是他自己的直觉品，而他的直觉品也不是第九交响乐。一个人不明白自己有多少物质的财产所起的错觉，可以被数学纠正，数学载明了它的确数；一个人对于自己的思想和意象

①米开朗琪罗(Michael Angelo 1475—1564)与拉斐尔，达·芬奇同为当时意大利三大画家，成就最大。他的杰作是罗马西斯丁教堂的壁画，用《创世纪》做题材的。他的雕刻和建筑也极有名。

②达·芬奇(Leonardo da Vinci 1452—1519)所画的《最后的晚餐》，是画在米兰慈悲圣母修道院(Santa Maria della Grazia)的食堂壁上的一幅壁画。

③贝多芬(Ludwig van Beethoven 1770—1827)，德国大音乐家。他的《第九交响乐》是他晚年的重要作品。

的财产存着错觉，在逼得要跨过表现那一道“鸿沟”时，也就会恍然大悟。两事道理实相同。让我们向前一位说：“数着看看。”向后一位说：“说出来。”或是：“这里有笔，写出来。”

我们每个人实在都有一点诗人、雕刻家、音乐家、画家、散文家的本领；但是比起戴着这些头衔的人们，那就太少了；正因为这些人所具有的虽是人性的中一些最平常的倾向和能力，却到了一个极高的程度。一个画家可以具有一个诗人的直觉，可是那比起诗人的直觉却是多么渺小！一个画家也可以具有另一个画家的直觉，可是那比那另一画家的直觉却也多么渺小！然而这渺小的一点就是我们的直觉或表象的全副资产。此外只是一些印象、感受、感觉、冲动、情绪之类东西，还没有达到心灵境界，还没有被人吸收融会的一些东西；这一些东西只是为方便而假立，实际上并不存在，因为“存在”也就是心灵的事实^①。

〔直觉与表现的统一〕 在本章开始给直觉所下的各种形容词以外，我们可以加上这一句：直觉的知识就是表现的知识。直觉是离理智作用而独立自主的；它不管后起的经验上的各种分别，不管实在与非实在，不管空间时间的形成和察觉，这些都是后起的。直觉或表象，就其为形式而言，有别于凡是被感触和忍受的东西，有别于感受的流转，有别于心理的素材；这个形式，这个掌握，就是表现。直觉是表现，而且只是表现（没有多于表现的，却也没有少于表现的）。

^① 本书常用“心灵的事实”和“物理的事实”之类名词。“事实”在英文为 fact，在法文为 fait，有“做成”或“成就”的意思。“心灵的事实”即“心灵所成就的东西”。下仿此。

第二章 直觉与艺术

〔附带的结论和说明〕 在作进一步的讨论以前，我们最好先就已经成立的原理之中抽出一些结论并加以说明。

〔艺术与直觉的知识统一〕 我们已经坦白地把直觉的（即表现的）知识和审美的（即艺术的）事实看成统一，用艺术作品做直觉的知识的实例，把直觉的特性都付与艺术作品，也把艺术作品的特性都付与直觉。但是我们的统一说和连许多哲学家也在主张的一个见解却不相容，就是以为艺术是一种完全特殊的直觉。他们说：“我们姑且承认艺术就是直觉，可是直觉不都是艺术；艺术的直觉当自成一类，和一般的直觉不同，在一般的直觉以外还应有一点什么。”

〔它们没有种类上的分别〕 但是没有人能说明这另外一点什么究竟是什么。有时人们以为艺术并不是单纯的直觉，而是直觉的直觉，正犹如科学的概念不是一般的概念，而是概念的概念。因此，人在成就艺术时，并不象一般的直觉只把感受外射为对象，而是把直觉本身外射为对象。但是这种提升到第二级的过程并不存在；拿它和一般的概念与科学的概念的关系相较，也不能证明所要说明的，因为科学的概念也并非概念的概念。这个比较所能证明的适得其反。一般的概念如果真是概念而不是单纯的表象，

就是十足的概念，不管它的涵义怎样贫乏窄狭。科学以概念代替表象，以涵义较富较宽的概念代替涵义较贫较窄的概念。它常在发见新关系。它的方法和最平常的人形成最简单的概念所用的方法并无差别。普通叫做真正的艺术所组合的直觉品，比我们通常所经验的直觉品固较广大较繁复，可是这些直觉品仍不外用感受与印象做材料。

艺术是诸印象的表现，不是表现的表现^①。

〔它们没有强度上的分别〕 同理，我们不能说普通叫做艺术的直觉是强度较大的直觉，所以与一般的直觉有别。如果说艺术的直觉与一般的直觉在同一材料上起不同的作用，这话也许是对的。但是艺术的功能虽伸展到较广大的区域，在方法上和一般的直觉并无分别，所以它们的分别不是强度的而是宽度的。一首最简单的通俗情歌，比起千千万万普通人在表示爱情时所说的话，是一样的或差不多；它的直觉在强度上也许仍是完美的，尽管简单得可怜；可是在宽度上它比列奥巴迪^②的情歌那样繁复的直觉，就显得太逊色了^③。

① “印象”(impression)：即事物印在心中的象，起于感受(sensation)。事物刺激感官，所起作用名“感受”，感受所得为印象。感受与印象都还是被动的，自然的，物质的。心灵观照印象，于是印象才有形式(即形象)，为心灵所掌握。这个心灵的活动即直觉，印象由直觉而得形式，即得表现。表现是在心内成就的工作。一般人以为表现是把在心内的已经心灵综合掌握的印象(即直觉品)外射出去，即借文字等媒介传达于旁人。克罗齐反对此说，以为印象经心灵观照，综合，掌握，赋予形式，即已得到表现。传达是另一回事，是下一步的事。

② 列奥巴迪(Giacomo Leopardi 1798—1837)，意大利诗人，他的短诗极有名，颇富悲观色彩。

③ 克罗齐这段话的意思是艺术作品不能有质的分别，只能有量的分别。比如莎士比亚的某一首十四行诗如果自身是完美的，某一部悲剧如果自身也是完美的，虽然它们在量上悬殊很大，我们却不能说在质上此优于彼，因为它们同是艺术，同是直觉的成就，同是恰如其分的表现。直觉虽有大小的分别，却没有本质上的分别。

〔它们的分别是宽度上的和经验的〕 所以艺术的直觉与一般的直觉的分别全在量方面，就其为量的分别而言，与哲学不相干，哲学是讨论质的学问。有些人本领较大，用力较勤，能把心灵中复杂状态尽量表现出来。这些人通常叫做艺术家。有些很繁复而艰巨的表现品不是寻常人所能成就的，这些就叫做艺术作品。叫做艺术的表现品或直觉品，就其与通常叫做“非艺术”的表现品或直觉品相对立而言，它们的界限只是经验的，无法划定的。如果一句隽语是艺术，一个简单的字为什么不是呢？如果一篇故事是艺术，新闻记者的报导为什么不是呢？如果一幅风景画是艺术，一张地形速写图为什么不是呢？莫里哀的喜剧中那位哲学教师说得好：“每逢我们开口说话，我们就在作散文。”^①但是世间总有一些学者象茹尔丹先生，惊讶自己说了四十年的散文都还不知道，不大相信他们在使唤仆人妮果萝拿拖鞋来时，他们所说的其实就是——散文。

我们必须坚持我们的统一说，因为艺术的科学——美学——之所以不能阐明艺术的真相，和艺术在人性中的真正根源，其主要原因就在把艺术和一般的心灵生活分开，使它成为一种特殊作用，象贵族的俱乐部。从生理学知道，每一个细胞就是一个有机体，每一个有机体就是一个细胞或细胞群，没有人觉得稀奇。发见一座高山的化学成分和一块石片的化学成分相同，也没有人觉得稀奇。世间并没有一种大动物的生理学和一种小动物的生理学，也并没有一种化学原理只适用于石头而不适用于高山。同样的，世间也没有一种小直觉的科学和一种大直觉的科学，一般直觉的

①莫里哀（Molière 1622—1673），法国最伟大的喜剧家。这里所引的故事见《贵人迷》一部喜剧。剧中主角茹尔丹先生有了钱，想充绅士，请一位哲学教师教他读书。那位哲学教师告诉他说话就是做散文，他大为惊讶，说自己做了四十年的散文还不知道（见该剧第二幕第四景）。

科学和艺术直觉的科学，彼此截然不同。美学只有一种，就是直觉(或表现的知识)的科学。这种知识就是审美的或艺术的事实。这种美学才真是逻辑的姊妹科学，逻辑也把最小最寻常的概念的构成和最繁复的科学哲学系统的构成，都看作性质相同的事实。

〔艺术的天才〕 我们也不承认“天才”或“艺术的天才”一词。就其与一般人的“非天才”有别而言，它在量的多寡以外不能有其它涵义。大艺术家们据说能使我们看见我们自己。除非他们的想象和我们的想象性质相同，只在量上有分别，这如何可能呢？“诗人是天生的”一句成语应该改为“人是天生的诗人”；有些人天生成大诗人，有些人天生成小诗人。天才的崇拜和附带的一些迷信都起于误认这量的分别为质的分别。人们忘记天才并不是天上掉下来的，它就是人性本身。天才家如果装着，或被人认着，和人性远隔，这就会显得有些可笑，可笑就是对他的惩罚。浪漫时代的“天才”和我们时代的“超人”都是例证。^①

但是这里应该提到一点：有些人把“无意识”^②看成艺术天才的一个主要的特性，他们又不免把天才从高到人不可仰攀的地位降低到人不可俯就的地位。直觉的或艺术的天才，象人类的每一种活动总是有意识的，否则它就成为盲目的机械动作了。艺术的天才只可以没有“反省的”意识，这反省的意识是历史家或批评家应有的进一层的意识，它对于艺术的天才却非必要^③。

① “天才”(genius)在浪漫时代的德国特别受人崇拜。人们以为艺术家须有非凡人所可高攀的天才，才能有大成就。克罗齐以为艺术的天才是人人都有的，只是分量多寡不同，一般人的与大艺术家的天才在本质上并没有分别。

② “无意识”(unconscious)是意识所不能察觉到的心理活动。近代心理学家大半都以为“天才”是“无意识”的心理活动的成就，最显著的是弗洛伊德派的学说。

③ “反省的意识”(reflective consciousness)是就已意识到的事物，加以反省，即由直觉进入逻辑的思考。

〔美学中的内容与形式〕材料与形式(或内容与形式)的关系,象人们常说的,是美学上一个争辩最激烈的问题。审美的事实还是只在内容,只在形式,或是同时在内容与形式呢?这问题有各种不同的意义,各人所见不同,我们到适当的时候当分别提出。但是如果认定这些名词有如上文所定的意义:材料指未经审美作用阐发的情感或印象,形式指心灵的活动和表现,我们就毫不怀疑地说,我们必须排斥这两种主张:(一)把审美的事实①看作只在内容(就是单纯的印象),和(二)把它看作在形式与内容的凑合,就是印象外加表现。在审美的事实中,表现的活动并非外加到印象的事实上面去,而是诸印象借表现的活动得到形式和阐发。诸印象好象是再现于表现品,如同水摆在滤器里,再现于器的另一端时,虽还是原水,却已不同。所以审美的事实就是形式,而且只是形式②。

从这个看法,并不能断定内容是多余的东西(它其实对于表

①“审美的”(aesthetic)一词起源于希腊文 *aisthetikos*, 原义为“感觉”,即见到一种事物而有所知。这种知即克罗齐所谓直觉的知,与逻辑的思考有别。因此研究直觉的知识的科学叫做 *aesthetic*, 研究概念的知识的科学叫做 *logic* (逻辑)。*aesthetic* 应译为“感觉学”,它原来丝毫没有“美”的涵义。但是凡是“美”的感觉都由直觉生出,所以一般人把 *aesthetic* 和“美学”(the science or philosophy of beauty)混为一事。本译沿用已流行的译名,深知其不妥,所以特将原义注明。又 *aesthetic* 也当作形容词用。这有两个意义:一是“美学的”,例如美学的原理,美学的观点,美学的学派之类;一是“审美的”,例如审美的经验,审美的态度,审美的活动之类。现在一般人常把“美学的”和“审美的”两个意义混淆起来,例如说音乐是“美学的对象”,所指的实是“审美的对象”。“美学的对象”应该指美学这门科学所研究的对象。

②形式与内容是文艺思想史上一个大争执。一般人以为要作品好,先要选择好内容(即题材);批评作品的好坏也要从内容着眼。克罗齐和一般哲学家都以为艺术作品是完整的有机体,内容与形式不能分,犹如人的形体和生命不能分。艺术之所以为艺术,就在内容得到形式。未经艺术赋予形式以前,内容只是杂乱的印象,生糙的自然,我们就无从从艺术的观点去讨论它。既经艺术赋予形式之后,内容与形式混化为一个有生命的东西,我们也就无从从艺术的观点把内容单提出讨论。

现的事实是必要的起点)，只能断定内容的诸属性并没有一种通道可转变到形式的诸属性。有时人们以为内容如果要成为审美的（这就是说，可转变为形式），必须具有某种已确定或可确定的属性。但是如果是那样，形式与内容，表现与印象，就须是二而一了。内容确可转变为形式，但是在转变之前，它就还没有可确定的属性。我们对于它一无所知。只有在它已经转变了之后，它才成为审美的内容。也有人给审美的内容下定义，说它是“引起兴趣的”东西。这话倒不是错误而是没有意义。对什么引起兴趣呢？对表现的活动吧？当然，表现的活动不会把内容提升到有形式那个尊严地位，如果它不曾在那内容上发生兴趣。发生兴趣就恰是把内容提升到有形式那个尊严地位。但是“引起兴趣”一词也被人作另一种不正当的意义用过，待下文再说。

〔评艺术模仿自然说与艺术的幻觉说〕 艺术是“自然的模仿”一句话也有几种意义。它有时显出（或至少暗示）一些真理，有时也产生一些误解，大半是根本没有确定的意义。把“模仿”看作对于自然所得的直觉品或表象，看作认识的一种形式，这个意义在科学上是妥当的。在这句话作如此解时，而且为着要强调这模仿过程的心灵的性质，另一句话也是妥当的：艺术是自然的理想化，或理想化的模仿。但是模仿自然^①如果指艺术所给的只是自然事物的机械的翻版，有几分类似原物的复本；对着这种复本，我们又把自然事物所引起的杂乱的印象重温一遍，这种艺术模仿自然说就显然是错误的了。模仿实物的着色的蜡象陈列在博物馆里，只能令人站在前面发呆，却不能引起审美的直觉。幻觉

① “模仿自然”是欧洲美学思想中很古的一个信条，它可以溯源到柏拉图的《理想国》和亚理斯多德的《诗学》，到了十七八世纪假古典主义时代，一般学者把“模仿自然”当作一个基本的信条。

和错觉与艺术直觉品的静穆境界是毫不相干的。但是如果一个艺术家把蜡人馆的内部画出来，或是一个戏剧家在台上戏作一个蜡人像的样子，我们就有心灵作用和艺术直觉品了。最后，照像术如果有一点艺术的意味，那也就由于它传出照像师的直觉，他的观点，他所要抓住的姿态和组合。如果照像术还不很能算是艺术，那也恰由于它里面的自然成分还有几分未征服而且不能割开。连最好的像片是否能叫我们完全满意呢？一个艺术家不想在它们上面加一点润色，添一点或减一点吗？

〔评艺术为感觉的(非认识的)事实说——审美的形象和感觉〕

人们常说：艺术不是知识，不说出真理，不属于认识^①的范围，只属于感觉^②的范围。这些话的来由是在不能洞悉单纯直觉的认识性。这单纯直觉确与理性知识有别，因为它与对实在界的知觉有别。上述那些话是起于“只有理智的审辨才是知识”一个信念。我们已经说过，直觉也是知识，不杂概念，比所谓对实在界的知觉更单纯。所以艺术是知识，是形式，它不属于感觉范围，不是心理的素材。许多美学家都坚持艺术是“形象”^③，理

① “认识”(theory)：旧译一律为“理论”，甚不妥，详见第183页注①。

② “感觉”(feeling)：旧译为“感情”。这字在西文本有“触摸”的意义，“触摸所得的知觉”也还是用这个字来表示。在心理学上这字的较确定的意义是指“快”与“痛”的感觉(the feelings of pleasure and pain)。由此引申到温度感觉(例如说“我感觉冷”)，再引申到情感发动时种种生理变化的感觉(例如说“她感觉害羞”，“他感觉恐惧”)。feeling大半指器官变化所生的感觉，这种感觉向来没有象对外界事物的知觉那么清楚，所以近于“知觉”(perception)而仍不是“知觉”；可是它比“感受”(sensation)又进一步，“感受”只是“感官领受”，实际上在这阶段时我们还没有“觉”，“感觉”则于“感”时即有明暗程度不同的“觉”。这“感觉”的对象有时有“情”的成分，有时却不一定有。比如我们可以说有“痛的感觉”，“冷的感觉”，“身体不适的感觉”，却不能说有这些生理状态的“感情”。参看本书第十章。

③ “形象”(appearance, Schein)：是事物本身现于感官的形状，得到这形状由于直觉。

由也恰在他们觉得要把艺术的纯粹直觉性保持住，以便使它和较复杂的知觉的事实分清。如果他们有时也主张艺术是感觉，理由也是一样。因为如果把概念除开，把只有历史事实身份的历史事实也除开，不让它们留在艺术范围之内，剩下的内容就只有从最纯粹，最直接的方面（这就是从生机跳动方面，从感觉方面）所察知的那么一种实在；这就无异于说，就只有纯粹的直觉品。

〔评审美的感官说〕 审美的感官说^①所由起，也在没有确定或认清表现有别于印象，形式有别于内容。

上文曾谈到有人想找出一条通道，使内容的诸属性可以转变为形式的诸属性，这个审美的感官说还是犯了同样错误。要问审美的感官是什么，其实就是问那些由感受来的印象可以而且必定进入审美的表现。这问题我们可以立刻回答：一切印象都可以进入审美的表现，但是没有哪一个印象必定要如此。但丁^②所提升到有形式的尊严地位的不仅是“东方蓝宝石的好颜色”（视觉的印象），而且有触觉的或温度觉的印象，例如“稠密的空气”和使渴者“口更渴”的“清鲜的河流”。又有一种怪论，以为图画只能产生视觉印象。腮上的晕，少年人体肤的温暖，利刃的锋，果子的新鲜香甜，这些不也是可以从图画中得到的印象么？它们是视觉的印象么？假想一个人没有听触香味诸感官，只有视觉感官，图画对于他的意味何如呢？我们所看的而且相信只用眼睛看的那幅画，在他的眼光中，就不过象画家的涂过颜料的调色板了。

① “审美的感官” (aesthetic senses)：旧美学家把感官分为高级的（视觉的与听觉的）与低级的（其它）两种，把高级的感官特定为“审美的感官”，以为嗅触味诸感官不能审美。也有人不赞成这种看法。

② 但丁 (Dante Alighieri 1265—1321)：意大利伟大诗人，著有《神曲》。

有些人虽主张某几类印象(例如视觉的和听觉的)才有审美性,其它感官的印象却没有;然而也愿承认视觉的和听觉的印象直接地进入审美的事实,而其它感官的印象虽也可进入审美的事实,却只以相关联者的资格进入。但是这种区分实在太勉强。审美的表现是综合,其中不能分别什么直接和间接的。一切印象,就其同经审美作用而言,就让这种综合摆在平等地位了。一个人领会一幅画或一首诗的题材,并不把它当作一串印象摆在面前,而在其中分出上下。在领会之前,所有的经过他毫无所知,正如在另一方面,反省所立的分别与艺术之为艺术也毫不相干。

审美的感官说还以另一姿态出现:就是要证明生理的器官对审美的事实为必要。生理的器官或工具不过是一群细胞,取一种特殊方式组织安排起来的,这就是说,它只是一个物理的自然的事实或概念。但是表现却与生理的事实无关。表现以印象为起点,至于印象经过怎样的生理的途径达到心里,却与表现毫不相干。随便那一条途径都是一样,它们只要是印象就够了。

缺乏某一些器官,某一些细胞群,确能妨碍某一些印象的形成(如果没有一种有机体的弥补作用使这些印象仍可产生)。生来盲目的人不能直觉光,表现光。但是印象不仅受器官限定,也受在器官上起作用的刺激物限定。一个人从来没有海的印象,就不能表现海;正犹如一个人从来没有上等社会生活或政治漩涡的印象,也就不能表现它们。不过这并不能证明表现的作用必定倚赖刺激物或器官。它只复述我们已经知道的道理:表现须假定先有印象,特种的表现须假定先有特种的印象。此外,每一个印象在占优势时,就排斥其它印象,每一个表现品也是如此。

〔艺术作品的整一性与不可分性〕 表现即心灵的活动这个看法还有一个附带的结论,就是艺术作品的不可分性。每个表现品

都是一个整一的表现品。心灵的活动就是融化杂多印象于一个有机整体的那种作用。这道理是人们常想说出的，例如“艺术作品须有整一性”，“艺术须寓变化于整一”（意思仍然相同）之类肯定语。表现即综合杂多为整一。

我们常把一个艺术作品分为各部分，一首诗分为景、事、喻、句等，一幅画分为单独的形体与实物、背景、前景等；这似与上文所说的不相容。但是作这种区分就是毁坏作品，犹如分有机体为心、脑、神经、筋肉等等，就把有生命的东西弄成死尸。有些有机体分割开来固然仍可生出许多其它有生命的东西，可是在这种事例中，我们如果仍把有机体来比喻艺术作品，就必须作这样的结论：在艺术作品中有许多生命种子，其中每一个都可以在一顷刻中化成一个单一而完整的表现品。

某表现品有时也许可以说是起于一些其它表现品。表现品有简单的，有复杂的。阿基米德^①表现他在发明一个科学真理时的欢欣所用的“我懂得了！”这一句简单的话，比起一部正规悲剧的最有表现性的一幕（实在说起来，所有的五幕）有一点分别，我们似应承认。其实它们毫无分别。表现品总是直接地起于印象，构思一部悲剧者好象取大量的印象放在熔炉里，把从前所构思成的诸表现品和新起的诸表现品熔成一片，正犹如我们把无形式的铜块和最精彩的小铜像同丢在熔炉里一样。那些最精彩的小铜像和铜块一样被熔化，然后才能铸成一座新雕像。旧的表现品必须再降到印象的地位，才能综合在一个新的单一的表现品里面。

〔艺术作为解放者〕 人在他的印象上面加工，他就把自己从那些印象中解放了出来。把它们外射为对象，人就把它从自己

^①阿基米德(Archimedes)：公元前三世纪希腊的大数学家和自然科学家。

里面移出来，使自己变成它们的主体。说艺术有解放的和净化的作用，也就等于说“艺术的特性为心灵的活动”。活动是解放者，正因为它征服了被动性。

这也可以说明人们何以通常说艺术家们一方面有最高度的敏感或热情，一方面又有最高度的冷静，或奥林波斯神的静穆^①。这两种性格本可并行不悖，因为它们所指的对象不同；敏感或热情是指艺术家融会到他心灵机构里去的丰富的素材，冷静或静穆是指艺术家控制和征服感觉与热情的骚动所用的形式。

① “奥林波斯神的静穆” (Olympic serenity)：据希腊神话，文艺之神阿波罗 (Apollo) 居奥林波斯山的高峰，凭视人寰，一切事物经过他的巨眼的光辉，才得到形象，他对于悲欢美丑，一例观照，无动于衷。有人以为古典派的文艺理想就是这种“静穆”。

第三章 艺术与哲学

〔理性的知识不能离直觉的知识〕 审美的与理性的(或概念的)两种知识形式固然不同,却并不能完全分离脱节,象两种力异向牵引那样。我们虽已说明审美的知识完全不倚靠理性的知识,却并没有说理性的知识可脱离审美的知识而独立。如果认为这种独立是双方面的,那便不正确。

概念的知识是什么呢?它是诸事物中关系的知识,而事物就是直觉品。概念不能离直觉品,正犹如直觉自身不能没有印象为材料。直觉品是:这条河,这个湖,这小溪,这阵雨,这杯水;概念是水,不是这水那水的个例,而是一般的水,不管它在何时何地出现;它不是无数直觉品的材料,而是一个单一常住的概念的材料^①。

但是概念在一方面虽不复是直觉,在另一方面却仍是直觉,而且不能不为直觉。人在思想时,只就他在思想一事实来说,有

①这就是哲学上“个例”与“公性”佛典中“自相”(殊相)与“共相”的分别;孟子所说的“白马之白无以异于白玉之白”也是指这个分别。这四马或这块玉的白色,在一时一地眼可见到的白色,是个例或自相,它由感受起印象,生知觉。一切白马及白玉的白,与一切白色物的白,在白之所以为白上相同,是公性或共相,它是由理智分析与综合所得的概念,可适用于任何时任何地任何白色物的普遍属性。

各种印象和情绪。他的印象和情绪不是一个身非哲学家的人所有的，不是对于某物某人的爱或恨，而是他的思想本身的奋发振作，以及连带的艰苦和欢欣，爱和恨。这种奋发振作在成为心灵的观照对象时，不能不取直觉的形式。说话不一定是依逻辑去思想，而依逻辑去思想却同时还是说话。

〔评对本说的反驳〕 思想不能离语言而存在，这是公认的真理。凡是反驳本说的话都起于一些混淆与错误。

比如有人说：人们也用几何的图形，代数的数字，写意的符号去思想，不用一个字，纵然是默念的连自己都不很觉得的字都不用，有些语文的文字音符并不表示什么，只是写下来的符号才有所表示。如此等类的话就是犯了混淆。我们在用“说话”的字眼时，本是用推喻义，就是指一般的“表现”，我们已经说明表现并不限于文字的。说有些概念可以不用发字音去想，这话也许对，也许不对。但这话的例证也可以证明那些概念从来不能离表现而存在。

另外有些人指出，动物或一部分动物运思推理，用不着说话。动物是否想，如何想，想什么，它们是否是雏形的人，如未开化的野蛮人一般，而不是一些生理的机械（象古时心灵主义者所想的），这一类问题在这里与我们不相干。哲学家谈到动物的、兽性的、冲动的、本能的性格之类时，他并不根据对于狗或猫，狮或蚁的揣测，而是根据对人类自己的叫做动物的和兽性的方面的观察，即我们人类在自身所感觉到的动物面或动物层的东西。如果个别的动物，猫或狗，狮或蚁，也具有一点人类的心灵活动，那对于它们是好是坏，我们不知道。这就是说，提到它们，我们应该不谈“天性”的全体，而只谈其中的动物层，这动物层的天性在动物比在人类或许较广大较强烈些。如果我们假设动物能用思想，能形成概念，我们凭什么揣测，说它们作这些活动不用

相应的表现语文呢？和人类的比较，心灵方面的知识，人类心理学——这是我们对于动物心理学的一切揣测的依据——都使我们不得不作相反的假设：如果动物以任何方式去思想，它们也多少要说话（运用语文）。

另一个反驳是从人类心理学（实在是文艺心理学）来的，据说概念可离文字而存在，因为我们确实知道有一些书想得好而写得坏。这就是说，有些思想存于表现之外，或是尽管表现的语文不佳而思想仍存在。但是我们说某些书想得好而写得坏，只能指在这些书里有某些部分、某页、某段或某句想得好而写得也好，其它部分（也许是最不重要的）却想得坏而写得也坏，没有真正想好，所以也就没有真正表现出来。拿维柯^①的《新科学》一书来说，真正写得坏的地方也就根本没有想得好。如果放开大部头著作不谈，且专看一个短句，我们就可马上见出这种反驳是错误的。一个单句如何能想得清楚而写得含糊呢？

我们只能承认：我们的思想（概念）有时是具直觉形式的，而这种直觉形式是一种简化的或特殊的语文表现，对于我们自己是够清楚的，但是传达给别人就还不够清楚。说我们能离语文表现而有思想，那是错的；我们应该说：我们实在有语文表现，不过它所取的形式是不易传达于别人的一种。这也只是一个有程度差别的相对的事实。世间常有些人能抓住飘忽的思想，宁愿让它留在这种简化的形式里，别人所需要的较详明的阐发反而使他们厌倦^②。这就是说，那思想如果抽象地逻辑地去看总是一样

①维柯（Giovanni Battista Vico 1668—1744）：十八世纪意大利哲学家，克罗齐最为推崇，自认他的思想渊源于维柯。《新科学》（Scienza Nuova）就是讨论美学与哲学问题的一部名著。

②近代象征派诗人是最好的例。中国魏晋人玄谈，也往往以简奥见高远。

的；不过从审美的方面说，我们所讨论的是两种不同的直觉表现品，每种里面各有不同的心理的原素。这个道理可以打消——其实也就是正确地解释——内蕴语言与外观语言的仅仅来自经验的分别。

〔艺术与科学〕 直觉知识与理性知识的最崇高的焕发，光辉远照的最高峰，象我们所知道的，叫做艺术与科学。因此艺术与科学既不同而又互相关联；它们在审美的方面交会。每个科学作品同时也是艺术作品。人心在集中力量要了解科学家的思想，衡量它的真理时，也许很少注意到审美的那一方面。但是如果我们由理解的活动转到观照的活动，就会看到那思想不外两种：不是明晰、精确、完美地在我们面前展开，没有太过或不及的字句，而有恰当的节奏和音调；就是含糊零乱、没有把握、带尝试性的；在这时候我们就会注意到科学思想的审美的方面了。大思想家有时也叫做大作家，而其他同样大的思想家却只有几分是零星片段的作家，尽管他们的零星片段的著作比起谐和联贯而完美的著作，在科学上的价值是相同的。

〔内容与形式的另一意义。散文与诗〕 思想家和科学家们在文学方面的平庸是可以容忍的。他们的零星片段，他们的突然的闪耀，可以弥补全体的缺陷，因为用“以一反三”的办法，就象在火星中看出火焰一样，很容易在天才的片段著作中找出安排停匀的布局，而发见天才却比这难得多。但是在纯粹的艺术家们的作品中，平庸的表现是不可以容忍的。“诗人的平庸不但是人神共嫉，连书贾也不能容。”^①

诗人或画家缺乏了形式，就缺乏了一切，因为他缺乏了他自

^①引拉丁诗人贺拉斯的《诗艺》中的话。

己。诗的素材可以存在于一切人的心灵，只有表现，这就是说，只有形式，才使诗人成其为诗人。这也足见否认艺术只在内容，是正确的，内容在这里就指理智的概念。在把内容看成等于概念时，艺术不但不在内容，而且根本没有内容。这是毫无疑问的真理。

诗与散文的分别也不能成立，除非把它看成艺术与科学的分别。古人早已看出这分别不能在节奏、声调、有韵无韵之类^①外表的成分；它是内心方面的分别。诗是情感的语言，散文是理智的语言；但是理智就其有具体性与实在性而言，仍是情感，所以一切散文都有它的诗的方面。

〔第一度与第二度的关系〕 直觉的知识(表现品)与理性的知识(概念)，艺术与科学，诗与散文诸项的关系，最好说是双度的关系^②。第一度是表现，第二度是概念。第一度可离第二度而独立，第二度却不能离第一度而独立。诗可离散文，散文却不能离诗。人类活动的最初的实现就在表现。诗是“人类的母传语言”^③，原始人“生来就是雄伟的诗人”。换句话说，由动物的感受到人的活动，由物欲之心到人理之心的转进，要归功于语言’这就是要归功于一般直觉品或表现品。不过如果把语言或表现品看成自然与人道的中间连锁，看成好象是自然与人道的混合，那也是不正确的。人道出现了，自然就退了位；人在表现他自己时，确是从自然状态的深渊里涌现出来，但是既已涌现出来，就不是半在水底，半在水面，象“中间连锁”一词所暗示的。

① 亚理斯多德在《诗学》里就已说明诗与散文的分别不在音律形式方面。

② “双度”(double degree)：克罗齐把知的心灵活动依出现的先后次第分为第一度(first degree)，即直觉，和由此进一步的第二度(second degree)即概念。直觉可以离概念，概念却必先经过直觉。

③ “母传语言”(mother tongue)意为生下来就从母亲学得的语言，普通叫做“国语”。

〔知识没有其它形式〕 在上述两种之外，认识的心灵活动^①没有其它形式。表现与概念两项就结清了它的帐目。人的全部认识生活就在表现与概念这双度活动中翻来复去。

〔历史——它与艺术的同异〕 认历史为第三种认识的形式，是不正确的；历史不是形式，只是内容；就其为形式而言，它只是直觉品或审美的事实。历史不推寻法则，也不形成概念；它不用归纳，也不用演绎，它只管叙述，不管推证；它不建立一些共相和抽象品，只安排一些直觉品。“这个”和“这里”，全然有确定性的个体，才是历史的领域，正如它是艺术的领域。所以历史是包涵在艺术那个普遍概念里面的。

第三种认识的形式既不可思议，于是人们对我们的主张又提出另一些反驳，以为历史应附庸于理性的或科学的知识。这些话大半起于一种偏见，以为否认历史有概念的科学的特性，就不免减低了历史的价值和尊严。这实在由于误解艺术，以为它不是一种重要的认识作用，而只是一种娱乐，一种多余的而且轻薄的东西。我们不想再提这个老辩论，我们认为它已告终结了，而只提一下人所常说的一个戏论^②，说历史仍有逻辑性和科学性。它的要旨在承认历史的知识以个别事物为对象，但是补充一句，说这并不是个别事物的表象而是它的概念。从此，它就推论到历史也是逻辑的、科学的知识。它认为历史要寻出象查理大帝或拿破仑那样一个人物，象文艺复兴或宗教改革那样一个时代，象法国革

① “认识的心灵” (cognitive spirit)：克罗齐所用的 *lo spirito*，英译即用 *spirit*，中译通常为“精神”。这个字与德文的 *Geist* 相同，与英文 *mind* 相当，应译为“心”或“心灵”。*spirit* 源于拉丁，本意为“呼吸”。古人迷信人的神魂就是呼吸的气，人死了，气断了，神魂就随之飞散，因此 *spirit* 又有“神魂”的意思。

② “戏论” (*sophism*)：意为故作离奇的议论，用佛典中“戏论”一词来译很妥。戏论是不正确的推理结果。

命或意大利统一那样一件事变的概念。这种工作据说就象几何学要寻出空间形状的概念，美学要寻出表现的概念一样。这些话全是错误的。历史只能把拿破仑和查理大帝，文艺复兴和宗教改革，法国革命和意大利统一，当作具有个别面貌的个别事物再现出来：这就是取逻辑学者在说我们对于个别事物不能有概念只能有表象(再现于心理的形象)的时候所用“再现”^①一词的意义。所谓个别事物的概念总不免是一个共相或普遍概念，尽管充满着特性，充满着极丰富的特性，但是仍不能具有只有历史知识在同时是审美知识时才有的那种个别性。

要表示历史的内容与狭义的艺术的内容如何分别，我们须重提关于直觉(即第一度知觉)的意象性^②所说过的话：在直觉里一切都是实在的，所以没有一件事物是实在的。只是到较后的阶段，心灵才分出外表的与内在的，所希望的与所想象的，主体与客体(对象)之类的概念^③。只有在这较后的阶段，心灵才分辨历史的与非历史的直觉品，真实的与非真实的，有真实根据的想象与纯粹的想象。就连内心的，希望的与想象的东西如空中楼阁，意境河山，也都有它们的真实性，而心灵也有它的历史。每个人的幻觉也作为真实的事实而组成他的生命史的一部分^④。但是个

① “再现”(represent)：参见本书第138页注①，再现所得的为表象。

② “意象性”(ideal nature)：idea源于希腊文，意指心眼所见的形象(form)。一事物印入脑里，心知其有如何形象，对于那事物就有一个idea，所以这字与“意象”的(image)意极相近。形容词是ideal。艺术的特性也是ideal，因为它所给的是具体的形象。

③ “对象与主体”(object and subject)：我们所知所想所应付的事物是“知”“想”“应付”这些活动的“对象”，作这些活动的主人叫做“主体”，在文法上这分别通常叫做“宾词”与“主词”。这两字的形容词通常译为“客观的”与“主观的”。

④ 凡是发生过的都是实在的，幻想还是在心里发生过的事实，所以有它的实在性；历史记录已发生的事实，所以一个人的生命史也要包含他的幻想在内。

人的历史之所以为历史，则由于它里面常起真实的与非真实的分别，尽管他的幻觉本身也还是真实的。但是这些有分辨性的概念出现在历史里面，却不象科学里面的概念，而是象我们说过的那些分解融化于审美的直觉品里面的那些概念，虽然它们在历史中自有一种特殊模样。历史并不建立真实与非真实的概念，只是利用它们。历史并非历史的理论。光是概念式的分析并无补于确定我们的生命史中某一事件是真实的还是想象的。我们必须把诸直觉品在心中加以再现，如同它们原来初现时那样完整。从具体方面说，历史之有别于纯粹的幻想，正如一个直觉品之有别于任何另一直觉品^①，就在于历史是根据记忆的。

〔历史的批评〕 如果用记忆不能分别历史与纯粹的幻想，如果真实与非真实的两类直觉品的微妙隐约的分别不易捉摸以至相混，我们就只有两个办法可选择：或是至少暂时承认不知道事实经过的真相（我们常这样办），或是揣测其近似与或然。近似与或然两原则其实支配了一切历史的批评。探讨来源与所据权威，用意在建最可信的证据。除掉最优越的观察者，这就是说，除掉记得最清楚，不想淆乱是非，而也没有利害打算需要淆乱是非（这是须默认的）的那一些人，还有什么最可信的证据呢？

〔历史的怀疑主义〕 因此，理智主义者的怀疑主义很容易否认任何历史的确实性，因为历史的确实性和科学的确实性不同。它是根据记忆和权威的确实，而不是根据分析与推证的确实。说起历史的归纳或推证，那只是用这两词的譬喻义；在历史里用这两词，和在科学里用它们并不相同。历史家和陪审员一样，他的信心是不能用推论证明的，他询问了证人，细心听了双方口供，

^①克罗齐的历史哲学在他的《历史学》里说得比较详明，宜参看。这里所说的只是粗枝大叶。

祷告了上帝给他灵感。无疑的他有时不免错误，但是抓住实情时多，错误时极少。因为这个道理，正确的不是理智主义者而是一般具有常识的人。具有常识的人都信任历史，不把它当作“大家同意的虚构的故事”，而当作个人与全人类对于他们的过去所记忆的东西。我们尽量扩充这记录，而且使它尽可能地精确，它在某些地方是渺茫的，在另一些地方却是很明确的。就是这样的历史，我们不能没有它；而且就大体说，它也很富于真理。一个人只能在故作怪论的心情之下，才会怀疑到世间曾经有过一个希腊、一个罗马、一个亚历山大、一个凯撒、一个被一系列革命推翻的封建制度欧洲；才会怀疑到1517年11月1日路德的条文贴在威敦堡的教堂门上，或是1789年7月14日巴黎人夺取了巴士底狱。

“对于这一切，你有什么凭证呢？”诡辩者带讥讽的口气问。人类回答道：“我记得它。”

〔哲学为完善的科学，所谓自然科学和它们的局限性〕 曾经发生过的具体的史实的世界就是叫做实在的自然的世界，这定义把叫作物理的实在界和叫作心灵的人的实在界都包括无遗了。世界全是直觉品，其中可证明为实际存在的，就是历史的直觉品；只是作为可能的，或想象的东西出现的就是狭义的艺术的直觉品。

科学，真正的科学，不是直觉品而是概念，不是殊相而是共相，它只能是心灵的科学，即是研究实在界具有如何共相的科学：那就是哲学^①。如果离开哲学来谈自然科学，我们就要说自

^①哲学与科学许多人以为是对立的，其实一切运用理智作分析，综合，推理以求真理（概念，原则）的活动都可以叫做“哲学”，也都可以叫做“科学”。“知”有许多种类，每一类的“知”是一科学间，所以有“科学”的名称。依克罗齐看，只有哲学才是真正的完善的科学，因为它所用的完全是逻辑的推理，所研究的完全是万事万物的共相，所得到的完全是可推证的原理大法（概念）。所谓“自然科学”只是经验科学，还要靠由感官得来的个别事物的知觉，还要假设一些概念如“原子”“能力”之类，这些概念本身尚待证明，由它们推断出来的结论当然也还是尚待证明的。

然科学不是完善的科学，而只是一些知识的杂凑，勉强抽象而凝定的。所谓自然科学自己也承认有种种局限性，而这些局限性就不外是它们要根据历史的和直觉的资料。自然科学计算，测量，确定相同点和一致性，创立类和类型，抽绎法则，用它们的那套办法说明一个事实如何起于其他事实：但是在做这种工作时，它们不断地碰上一些直觉地历史地知觉到的事实。连几何学现在也说它自己完全站在假设上面，因为三度空间或欧几里德空间^①只是许多可能的空间之一，为方便计而选出来研究的。自然科学中的真理不是哲学，就是史实。它们所含的真正可称为“自然”的那一部分只是抽象的和牵强的。自然科学如果想变成完善的科学，它们必须跳出自己的圈套而进入哲学。自然科学在设立没有任何“自然”色彩的概念，例如没有体积的原子、以太或震动、生力、不由直觉得来的空间之类的概念时，它们就已进入哲学了。这些如果不是一些无意义的字，就是探求哲学的真正尝试。自然科学的概念固然也很有用，但是我们不能从这些概念得到只属于心灵的那一个学理体系。

还不仅如此，自然科学不能取消这些历史的和直觉的资料，这一事实不仅可以说明当知识增进时，从前所信以为真的东西何以逐渐降为神话的信仰和虚幻的错觉，还可以说明在自然科学中何以有些人把他们的科学中一切思考的根据都叫做“神话的事实”，“文字的方便”，“约定俗成的东西”。自然科学家和数学家们如果没有准备，就来研究各种心灵的能力，常不免把他们的心理习惯带进来，在哲学中也谈这个那个约定俗成的东西为“人所制定的”。他们把真理和道德，把心灵本身，都看成“约定俗成的

^①欧几里德(Euclid)，公元前三世纪希腊数学家，对于物理学多所贡献。

东西”！但是有约定俗成的东西，就应有不是约定俗成的东西，作为约定俗成的东西的造作者。这就是人的心灵的活动。自然科学的局限性要假定哲学的无局限性。

〔现象与本体〕 这些说明已经确立了纯粹的或基本的知识形式有两种：直觉与概念——艺术与科学或哲学。历史介乎二者之间，它好象是摆在概念一起的直觉的产品：即一方面把一些哲学的分别接受过来，一方面仍是具体的和个别的艺术产品。一切其它形式的知识（自然科学与数学）都不纯粹，因为夹杂有起于实践的外来的成分。直觉给我们的是这世界，是现象；概念给我们的是本体，是心灵^①。

①现象与本体：这两个名词对不同的哲学派别就有不同的意义。比如说，康德以为我们所知道的都是现象，而现象后面的本体，我们却无法知道。依克罗齐，用直觉知道的是现象，用推理知道的是本体。

第四章 美学中的历史主义 与理智主义

既已确定了直觉的或审美的知识与其它形式(基原的或派生的)知识的关系,我们现在就可以指出已经或仍在以美学理论的资格出现的一些学说的错误。

〔评合理说与自然主义〕 把艺术的普通要求与历史的特殊要求混淆起来,就产生了艺术以“合理”^①为目的这一学说(这学说现已失势,从前曾盛行)。象错误的前提常有的情形一样,采用“合理”这个概念的人们的本来用意,无疑的比他们所下的定义为妥。“合理”通常指表象的艺术联贯性,这就是它的完整,有力,活灵活现。如果拿“联贯的”来换“合理的”,用这词的批评家们的讨论、例证和判断就会见出很正当的意义。一个不合理的人物,不合理的喜剧收场其实只是写得坏的人物,布置得坏的收场,没有艺术动机的一些情节。有人说得很对,连神仙鬼怪也要合理才好,它们必须真的是神仙鬼怪,必须是联贯的艺术的直

① “合理”(probability): 这词源于拉丁,与“证明”(prove)一词同根,凡是不能说必定而却可以理证其为当然的都是probable。在文艺方面,人物故事尽管是虚构,尽管有时涉及神仙鬼怪,妄诞不经,而人物仍须符合所要写的性格,故事仍要首尾联贯,没有自相矛盾处,这就是“合理的”,“合理的”就是“当然的”。

觉品。有时拿来代替“合理的”字样的是“可能的”。我们已经约略说过，“可能的”是和“可想象的”或“可直觉的”同义。一切真正联贯地想象出来的东西都是可能的。但是也有许多批评家和理论家把“可能的”当作“于史可信的”，或是不可推证而可揣测的，不是真实的而是合理的那样一种历史的真实。这些理论家认为艺术的性格就是如此。谁不会想起根据合理说的批评在文学史上占过多么大的地位呢？比如说，根据十字军东征史来指责《被解放的耶路撒冷》^①，或是根据当时当然有的习俗来指责荷马史诗^②。

有时人们主张艺术须为历史上存在过的自然事实的翻版。这是模仿自然说的另一个错误的方式。逼真主义与自然主义还有一点也是混淆审美的事实与自然科学的程序的，就是想做成一种“实验的”戏剧或小说。

〔评艺术须有观念议论及典型诸说〕更常见的是混淆艺术的方法与哲学的科学的方法。比如人们常主张艺术的任务在阐明概念，融合理性的与感性的，使观念或共相成为表象；这是把艺术摆在科学的地位，把一般的艺术与半逻辑性半审美性的艺术混淆起来。

另一学说以为艺术是维护某些论点的，以个别表象例证科学的定律。这也可用同样方法证明是错误的。例证就其为例证而言，代表所例证的东西，因此它是共相的阐明，也就是科学的一种形式，不过多少经过通俗化。

①《被解放的耶路撒冷》(Jerusalem Delivered)，意大利十六世纪大诗人塔索(Tasso 1544—1595)的著名史诗，叙述十字军解放基督教圣地的故事。

②荷马史诗指《伊利亚特》和《奥德赛》两部史诗。前诗叙述希腊大军渡海到小亚细亚国攻特洛伊要夺回海伦的十年战争，后诗叙述希腊一位将领俄底修斯在战后航行十年回国的经过。

关于“典型”^①的美学理论也是如此，如果典型是指——它本来常指——抽象的概念，而这理论主张艺术应使总类在个体中显现出来。如果这里“个体”就是“典型”，那只是文字上的同事异名。典型化在这种情形之下应即指个性化，就是使个体得到定性和表象。堂吉诃德^②是一个典型，但是他是什么的典型呢？除非一切象他的那些人物的典型？他决不是一些抽象概念的典型，例如现实感觉的迷失，或是对于荣誉的羡慕。无数人物都可纳于这些概念中，但却不是堂吉诃德类的人物。换句话说，在一个诗人的表现品中（例如诗中的人物），我们看到自己的一些印象完全得到定性和实现。我们说那种表现品是典型的，我们的意思就无异于说它是艺术的。有时人们提起“诗的或艺术的共相”，那只显示艺术品完全是心灵的和形象的。

〔评象征与寓言〕继续纠正错误，或排去误解，我们也要提到象征^③有时被认为艺术的精华。如果认为象征与艺术的表现不可分离，象征就与表现本身同义，表现总离不了形象性。艺术并没有两重基础，只有一个基础，在艺术中一切都是象征的，因为一切都是形象的。但是如承认象征可分离独立，一方面是象征，一方面是所象征的东西，我们又回到理智主义的错误了；所谓象征是一个抽象概念的阐明，一个“寓言”^④，那是科学，或是艺

① “典型” (type)，从个例可见共相的人物。例如莎士比亚的夏洛克，巴尔扎克的葛朗台虽都是个别的角色，可以见出一切守财奴的特点，就是守财奴的“典型”。

② 堂吉诃德 (Don Quixote) 是西班牙大作家塞万提斯 (Cervantes 1547—1616) 的名著，也是近代欧洲的第一部长篇小说。书中主人翁堂吉诃德醉心于浪漫的骑士风，带了一个现实主义的仆人桑丘到处寻求奇遇，闹了很多笑话。它的主旨是讽刺封建时代浪漫的骑士风。

③ “象征” (symbol)，一件实物可代表或暗示一个抽象概念，叫做“象征”。

④ “寓言” (allegory)，一个故事后面带有一种伦理政治宗教或哲学的意义，叫做“寓言”。

术模仿科学。但是我们对寓言也要公允。它有时是绝无妨害的。有了《被解放的耶路撒冷》，其中寓言是后来想象出来的；有了马里诺的《阿多尼斯》^①，后来那位淫荡派诗人才说那首诗原意在说明“过渡的淫逸以痛苦终场”，有了一座美人的雕像，雕刻家可以在上面贴一个标签，说它代表“仁慈”或“善”。这种寓言在事后附加到作品上去，并不改变那艺术作品本身。它究竟是什么呢？它只是一个表现品从外面附加于另一表现品，一小页散文加到《被解放的耶路撒冷》上面，表现诗人的另一个意思；一句或一章加到《阿多尼斯》上面，表现诗人想要他的一部分读者相信的东西；对于那雕像，那只是加上一两个字：“仁慈”或“善”。

〔评艺术的和文学的种类说〕 理智主义者的最大错误在艺术的和文学的种类说，这在文学论著中仍然风行，使批评家和艺术史家们都迷惑了。我们且来穷究它的起源。

人的心灵能从审美的转进到逻辑的，正因为审美的是逻辑的初步。心灵想到了共相，就破坏了表现，因为表现是对于殊相的思想。心灵可以把一些表现的事实集合在一起，见出逻辑的关系。我们已经说过，这作用也可以借表现而变为具体的，但是这并非说，原有的那些表现品不曾破坏，不曾让位给新起的审美与逻辑混合的表现品。我们踏上了第二阶段，就已离开第一阶段了。

一个人走进一个画馆，或是读一类诗篇，看了读了，还可以进一步找出那里所表现的那些事物的性质和关系。因此，那些画和诗虽各是个别形象，不能用逻辑的术语来说，却渐渐分解成为

^①马里诺(Marino 1569—1625)：意大利诗人，写过一首长诗《阿多尼斯》(Adone)，以浮华俗艳著名。

一些共相和抽象品；例如“服装”，“风景”，“画像”，“家庭生活”，“战事”，“动物”，“花卉”，“果实”，“海棠”，“湖”，“沙漠”，“悲剧的”，“喜剧的”，“起怜悯的”，“残酷的”，“抒情的”，“史诗的”，“戏剧的”，“骑士风的”，“田园的”之类。它们又往往化成一些以量分的种类；例如“小像”，“小雕像”，“一群人物”，“短章情诗”，“民歌”，“十四行诗”，“十四行诗组”，“诗”，“诗篇”，“故事”，“传奇”之类^①。

我们既在想到“家庭生活”，“骑士风”，“田园”，或“残酷”之类概念，或是想到上述某一个量的概念时，我们就已丢开在出发时所依据的个别的表现事实了。我们原是审美者，现在却变成逻辑学者；原是表现品的观照者，现在却变成推理者。这种转变当然无可反对。有什么其它方法能使科学起来呢？科学虽先假定有审美的表现品为基础，却必须超过这些表现品，才能完成它的功能。逻辑的或科学的形式，就其为逻辑的或科学的而言，必排斥去审美的形式。一个人开始作科学的思考，就已不复作审美的观照；虽然他的思考也终必取一个审美的形式，如前所述，无须再说。

错误起于我们想从概念中抽绎表现品出来，从代表者之中找出所代表事物的法则；没有认清第一阶段和第二阶段的分别，因而实已站在第二阶段而自以为仍在第一阶段。“艺术与文学的种类说”就是犯了这个错误。

如果把一些附加的东西除开，把文艺的种类说化成一个简单的公式，它所提出的就是这样一个荒谬的问题：“家庭生活，骑

^①种类(kinds, genres)的观念在各国都很盛行，例如中国诗分古、律、绝、四言、五言、七言、杂言、乐府、歌行、宴享、游历、酬赠之类。这种分类其实只是一种实用上的方便，往往没有逻辑的根据。

士风，田园，残酷之类的审美的形式是什么呢？这些内容应如何成为表象呢？”凡是寻求种类的法则或规律，都要归结于这个公式。家庭生活，骑士风，田园，残酷之类，并非一些印象而是一些概念。它们并非内容，而是逻辑审美混合的形式。形式是不能表现的，因为形式本身就已是表现。残酷，田园，骑士风，家庭生活之类名词是什么呢，除非是这些概念的表现？

这些区分之中最精微而最有哲学面貌的也经不起批评；例如把艺术作品分为主观的与客观的两种，分为史诗的与抒情诗的，分为表现感觉的作品与装饰的作品。在美学的分析中，要把主观的与客观的，抒情的与史诗的，感觉的形象与事物的形象分开，都是不可能的。

〔判断艺术时由种类说所生的错误〕 艺术的和文学的种类说产生了一些错误的判断和批评，因此碰见一个艺术作品，不问它是否有表现性，不问它表现什么，也不问它是否把话说好，还是口吃，还是完全哑口无声，而只问它是否遵照史诗或悲剧的规律，历史画或风景画的规律。艺术家们尽管在口头上假装同意，或表示由衷的服从，其实都把这些种类的规律抛到脑后。每一个真正的艺术作品都破坏了某一种已成的种类，推翻了批评家们的观念，批评家们于是不得不把那些种类加以扩充，以至到最后连那扩充的种类还是太窄，由于新的艺术作品出现，不免又有新的笑话，新的推翻和新的扩充跟着来。

还有一些偏见也是从这种类说生出来的。有一个时代（这是否真正过去了呢？）人们由于这些偏见，常惋惜意大利没有悲剧（一直到一位作者^①崛起，在意大利的光荣的头上加上它的装饰中的

^①意大利的悲剧作者指阿尔菲里(Vittorio Alfieri 1749—1803)，他作了十九部悲剧，大半属古典型。

唯一缺乏的花圈)，法国没有史诗(一直到《亨利亚德》^①出现，润了一润批评家们的渴喉)。对新种类的创始者的赞扬也与这些偏见有关，以至于在十七世纪“仿英雄体”^②的创始象是一件大事，它的荣誉还被人争来夺去，好比美洲的发现。但是戴着这个头衔的一些作品(例如《桶的强夺》和《神的侮慢》^③)生下地就是死的，因为它们的作者(稍微差一点事)并没有什么新的或独创的东西可说。一班庸人绞脑浆要去勉强创出新种类。“牧歌体”^④之外还加上“渔歌体”，最后又加上“军歌体”。《阿明达》^⑤下水浸了一下，就变成《亚尔契奥》^⑥。最后有一批艺术史家与文学史家被种类的观念陶醉了，声称要写一种历史，不是叙述个别的真正文艺作品，而是叙述叫做“作品的种类”的那些空洞的幻影；不是写“艺术心灵的生展”，而是写“种类的生展”^⑦。

要谨严地说明和确定艺术的活动向来做的是什麼，而纯正趣味向来认可的是什麼，这就是对于艺术与文学的种类说加以哲学

-
- ①《亨利亚德》(Henriade)：十八世纪法国文豪伏尔泰(Voltaire)的长诗，赞扬法皇亨利第四的功绩。
- ②“仿英雄体”(mock-heroic)：史诗大半用“英雄体”(heroic verse)。在希腊拉丁为每行六音节，在英文为无韵五音节格。史诗之称英雄诗，因为叙述的是英雄故事。假古典主义时代诗人喜作“仿英雄体诗”。
- ③《桶的强夺》(Secchia Rapita)是意大利诗人塔索尼(Tassoni 1565—1635)的仿英雄体诗。《神的侮慢》(Scherno degli Dei)是意大利诗人勃腊契阿里尼(Bracciolini 1566—1640)的仿英雄体诗。两诗都不著名。
- ④“牧歌体”(pastoral, eclogue)：公元前三世纪希腊诗人第阿克里塔斯(Theocritus)创“牧歌体”，拉丁诗人维吉尔(Virgil 70—19)也做了一些牧歌，后来有许多诗人仿效。
- ⑤《阿明达》(Aminta)：意大利诗人塔索的田园诗剧，不甚成功。
- ⑥《亚尔契奥》(Alceo)：意大利诗人福斯科洛(Ugo Foscolo 1778—1821)的一部不甚成功的诗。
- ⑦“种类的生展”：法国十九世纪文学批评家勃吕纳节(Brunetière 1849—1906)曾著一书述“种类的生展”(evolution des genres)。

的驳斥。纯正趣味和真正事实，当其化成一些公式时，往往不免带着一些离奇论调的色彩，这是无足怪的。

〔种类区分的经验的意义〕谈到悲剧、喜剧、戏剧、传奇、日常生活画、战事画、风景画、海景画、诗、小诗、抒情诗之类，如果用意只在使人粗略地了解某一类作品，或是为着某种原因，要引起人对于某一类作品注意，这在科学的观点上也并不算错。运用术语并不是制定规律和界说。错误只在把科学的界说的重量加于一个术语上面，而且茫然自堕于术语的迷网。请让我作一个比譬。一个图书馆里的书籍总要用某一种方法去安排。这在从前通常是依门类作一个粗略的分类（在这中间，“杂书”和“怪书”的名目也不少见）；它们现在通常是依面积或出版家来分别安排。谁能否认这些安排的必要性和用处呢？但是如果有人郑重其事地在杂书和怪书中，在甲书店或乙书店出品中，在甲架或乙架中，这就是说，在只为着实用而勉强安排的组别中，讨探它们的文学的规律，我们怎么说呢？可是如果有人想做这样的事，他也就恰象那班讨探审美规律的人，认为这些规律必可统辖文学和艺术的种类。

第五章 史学与逻辑学中的类似错误

要加强上章一些批评的话，我们最好瞧一瞧由于不明白艺术的真正性质，以及它和历史与科学的关系所起的类似的反面错误。这些错误对于历史原理与科学原理，即历史学与逻辑学，都是有妨害的。

〔评历史哲学〕 历史的理智主义开了许多探讨的道路，这些探讨在过去两世纪里特别风行，在现在仍在进行着，目的在发见一种历史哲学，一种理想的历史，一种社会学，一种历史的心理学，或是叫做任何其他名目的一种科学，要在历史中抽绎出一些概念和普遍律。这些普遍律或共相究竟应该是什么呢？历史规律和历史概念吗？如果如此，稍懂知识论的人就可以见出这种企图是荒谬的。象“历史规律”、“历史概念”之类的名目，如果不是沿俗使用的譬喻词，实在就是自相矛盾的名词；其中形容词与名词之不相适合，有如说“质的量”或“多元的一元主义”。历史须有具体性与个别性，而规律与概念则为抽象性与普遍性。但是如果不想从历史中抽绎历史的规律与概念，而只想从历史中抽绎规律与概念，这种企图固然不是无益的，不过这样得来的学问不是一种历史哲学，而是许多种哲学中的一种，如伦理学、逻辑

学等等，或是经验科学的无数部门之一，看情形而定。这种寻求不外有两种目的：第一，找出我们已经提到的，作为每一种历史所必有的基础的那些哲学概念，这就是使知觉别于直觉，历史的直觉别于纯粹的直觉，历史别于艺术的那些概念；其次，结集和安排已形成的历史的直觉品为一些类型和门类，这恰是自然科学的方法。大思想家有时穿上不甚合适的历史哲学的外衣，尽管有这种蒙蔽，仍能得到一些极重要的哲学真理。把外衣脱掉，真理仍然留存。近代社会学家们之所以难逃谴责，不仅因为他们谈社会学那个不可能的科学时所存在的错觉，尤其因为几乎常与那错觉相随的贫乏收获^①。美学是否应该叫做“社会学的美学”，逻辑学是否应该叫做“社会学的逻辑学”，这无关宏旨。严重的毛病在这种美学是感官主义的牙慧，这种逻辑学是字面的，不联贯的。但是我们所指的这个哲学运动对于历史学却产生了两个好结果。第一，要找历史学的原理的那一个较强烈的愿望起来了；所谓历史学的原理是关于历史学的性质与范围的。依上文的分析，这原理难得圆满，除非它问津于讨论直觉的那一个普遍科学，即美学。在美学里，历史学的原理是一专章，它所以别于一般美学的在于它用一些共相。其次，在历史哲学那一件虚伪而僭越的外衣蒙蔽之下，有时也确立了一些关于个别历史事件的个别真理，确立了一些法则和箴规，虽无疑只是经验的，对于学者与批评家们也并非毫无用处。连最近的一种历史哲学，叫做历史唯物主义的，也有不可否认的用处；它对于向来被人忽略或误解的社会生

^①社会学的创始人要推法国学者孔德(Comte 1798—1857)。他把科学由简而繁列为数学，天文学，物理学，化学，生物学(包涵心理学)，社会学。后一阶段科学都要根据前一阶段科学，所以社会学是最高科学。应用社会学于美学的以法国学者顾约(Guyau 1854—1888)为最著。他著有《艺术，从社会学观点去看》一书。

活的许多方面，作了很生动的阐明^①。

〔美学侵越逻辑学〕 权威原则或“子曰”原则^②，就是历史侵越到科学和哲学的领域。这在经院派中最占势力，它把历史学固然不可少的这个或那个证据、档案或权威的叙述，代替了省察和哲学的分析。不彻底了解审美的事实，于是发生严重的带破坏性的骚扰与错误。受祸最烈的却是逻辑学，即思想与理性知识的科学。逻辑的活动既较审美的活动后起，而且本身包含着审美的活动，受祸岂不是当然的事？一种不精确的美学必定拖着一种不精确的逻辑学在后面。

任何人打开一部逻辑著作，从亚理斯多德的《工具论》^③到近代一些著作，都会承认它们都是字面的事实和思想的事实，文法的形式和概念的形式，美学和逻辑学的杂凑。这并非说从前不曾有过离开字面的表现而求抓住思想实质的企图。亚理斯多德的逻辑学本身之仅成为三段论法和字面主义，也并非没有经过一些踌躇犹豫。在中世纪唯名主义派、唯实主义派与唯概念主义派^④的争辩中，真正逻辑的问题也常被讨论到。在伽利略与培根^⑤的著作中，归纳法在自然科学里占着光荣的地位。维柯攻击过形式的与数理的逻辑，提倡有发明性的方法。康德唤起人们对于“先经验的综合”^⑥的注意。绝对唯心主义^⑦藐视亚里斯多德的逻辑

① 克罗齐早年对马克思主义还有些赞成，后来却竭力反对。

② “子曰”原则(*ipse dixit*)：拉丁语，意为“老师曾经说过”，恰当于中文“子曰”。爱引古圣哲的话做自己的根据，不管它对不对，就是迷信“子曰”原则，译作“教条主义”亦可。

③ 亚理斯多德的《工具论》(*Organon*)：形式逻辑学的祖宗。“工具”意谓学问的工具。它偏重思想的抽象形式，如判断的形式以及三段论法的形式之类，所以称为“形式逻辑学”。克罗齐讥其为“字面主义”(verbalism)，因为它离开思想的实质而专在字面上推敲。

④ “唯名主义派”，“唯实主义派”，“唯概念主义派”(nominalists, realists, conceptualists)：这是中世纪哲学上的大争执。他们的问题是殊相(个别事

物)与共相(概念,总类)有什么关系,究竟那一项是真实的。唯实派说:共相是真实的,愈普遍的愈真实。唯名派说:殊相是真实的,共相或概念不过是同类个别事物的总名。唯概念派折衷这两派说:共相不仅是名字,它是真实的,在个别事物前,它存于上帝的心中的概念;在个别事物本身中,它是个别事物的共同点;在个别事物后,它存于思想者的心中当作概念;个别事物自然也是真实的;因此,共相以殊相显,殊相以共相存。

⑤ 加利略(Galileo 1564—1642):意大利数学家和天文家,在实验科学上有许多发明,著有《新科学》对话,讨论科学方法。培根(Francis Bacon 1561—1626):英国哲学家,著有《新工具论》,反对亚里马多德的形式逻辑学,提倡观察实验与归纳法。

⑥ “先经验的综合”(a priori synthesis):先经验是对后经验的(a posteriori)而言。据莱布尼兹和理性派学者,知识的来源分两种。一是“先经验的”,即于理必然,不待经验证实的,例如数学及几何学的自明公理。这是一切经验所依据的,一切知识都借先经验的自明的普遍的必然的真理生发出来,它是理智所了解的,用不着感官。其次是后经验的,即由感官察觉的,由经验得来的,它对经验的当时当境为真实,没有普遍性和必然性,所以也叫做“偶然的”(contingent)。“综合”是判断的一种形式。综合的判断与分析的判断对立。判断的宾词的意思已含在主词里面,可以由主词分析出来,叫做分析的判断。例如“物体是有体积的”,“物体”中即含有“有体积的”意思。这种判断也是由理智获得,无须假道于经验的。它既只发挥主词已有的意义,所以不能增加新知识。综合的判断则不然,它的宾词是由经验得来的新知识,不能从主词分析出来。例如“这物体是热的”,“物体”不一定含“热”的意思。哲学上理性主义(rationalism)和经验主义(empiricism)的大争执就在这先经验的与后经验的,分析的与综合的两大区分上面。理性主义着重先经验的分析的判断,经验主义是着重后经验的综合的判断。很显然,这两大区分——先经验的,分析的,理智的,必然的,普遍的与后经验的,综合的,感觉的,偶然的,特殊的——之中有一大鸿沟。二者如何交会融合,是有哲学史以来的首要问题。十八世纪德国大哲学家康德的大企图就在把这鸿沟塞起。他所用的工具就是所谓“先经验的综合判断”。他认为根据经验的综合判断如果没有一些先经验的成分即不可能。例如数学的前提是综合的,因为最后都必须根据知觉得来的东西。可是它们的必然性与普遍性不能由经验证实,要证实它们的必然性与普遍性,就必须证实它们有先经验的成分。康德认为空间时间之类观念——数学所依据的——为一切经验所必需,而却不由经验获得;所以一切经验中都必假定有先经验的成分。再比如说逻辑的判断“凡人皆有死”,把实质除开,它必须有“全”“偏”“肯”“否”之类形式的关系,也是不由经验而却为经验所必需的。这就是“先经验的综合的判断”的大意。

⑦ “绝对唯心主义”(absolute idealism):重要的倡导者是德国哲学家谢林(Schelling 1775—1854)他发挥康德唯心哲学,在心灵与自然,主观与客观之上立一最高原则,名为绝对(absolute),所以他的唯心主义叫做绝对唯心主义。在把“绝对”认为宇宙最高统一原则一点,他的思想颇近于黑格尔。

学。赫尔巴特^①的门徒虽仍效忠于亚理斯多德，却偏重他们叫做“叙述的”一类判断^②。这类判断的性质与其它逻辑判断是完全不同的。最后，语言学者也以为文字就其对概念而言，是无理性的。但是有意识的稳健而彻底的逻辑改革运动，只有在美学中才能找到基础或出发点。

〔逻辑学的本质〕 在照这种美学基础妥善地改革过的逻辑学中，我们必须首先宣明这个真理，并且抽绎它的意蕴：逻辑的事实，唯一的逻辑的事实，是概念，是共相，是构成共相的心灵，而且是只就其构成共相而言的心灵。如果归纳法指(象它有时是指)共相的构成，而演绎法指对共相的字面的阐发，则真正的逻辑学就只能是归纳的逻辑学。但是“演绎”常指数学的特殊推理程序，“归纳”常指自然科学的特殊推理程序。我们最好避免用这两个名词，把真正的逻辑学称为概念的逻辑学。概念的逻辑学虽运用归纳兼演绎的方法，却不完全专用其中一种，这就是说，它运用它所特有的思辨法或辩证法。

就它自身抽象地去看，概念或共相是不可表现的，没有文字可以真正表现概念。因此，逻辑的概念常恒一不变，不管它的字面的形式有多少变化。表现品对于概念，只是一个简单的符号或引得。表现品固然不可少，但是它究竟是什么，是这个还是那个，要看说话的人的历史的与心理的情境而定。那表现品的性质是不能从那概念的性质推演出来的。文字的真正意义(逻辑的意义)并

① 赫尔巴特(Herbart 1776—1841)：德国哲学家。

② “叙述的判断”(narrative judgement)：一切记载经验的判断，例如“今天下雨”，“我感觉愉快”，“张三到了上海”之类。

不存在，它是构成概念的人临时临境所付与它们(文字)的^①。

〔逻辑的判断与非逻辑的判断的分别〕 因此，唯一的真正逻辑的(这就是审美兼逻辑的)前提，唯一严格的逻辑的判断，必以确定概念为唯一的正当内容。这些前提或判断就是定义。科学本身不过是界说的结集，许多界说统一于一个最高界说，一个网罗一切概念的系统，即最高概念。

所以当务之急(至少是当作一个初步工夫)是从逻辑学中剔去一切不是确定概念的前提。不仅亚理斯多德所称的“非确有所阐明的判断”^②，例如表示愿望的词句，不是真正的逻辑判断，就连叙述的判断也不是逻辑判断。它们不是纯粹的审美的前提，就是历史的前提。“张某走过去，今天下雨，我昏昏想睡，我想看书。”这些和无数其它类似的前提都不过把张某走过去，下雨，我的身体要睡，我的意志向着看书方面之类事实的印象纳到文字里^③，否则便是肯定这些事实存在^④。它们所表现的可以是实在的，可以是历史的想象，也可以是纯粹的想象，却决不是确定共相的界说。

〔三段论法〕 要把非概念的判断剔去，并不很困难。它差不多是已成事实，我们只须把它弄得明显、确定、联贯就行了。但是我们怎样应付叫做“三段论法”的那一种根据概念的判断和推

①例如，“人”一个概念可适用于任何个别的人。你是“人”，我是“人”，他是“人”，字面的形式尽管有变化，而“人”的概念却恒一不变。那概念存于思想中是无法表现的。“人”——它的表现品——不过是一个字，符号或引得这字(“人”)的真正意义并不在思想中抽象地存在，每人当时当境用这字时才赋予它一个具体的意义，你所了解的“人”和我所了解的“人”不完全一样。

②“非确有所阐明的判断”(non-enunciative judgement)；例如“我愿你来”，只表示一个愿望而不是阐明一个真理。

③这是指上文所谓审美的前提。

④这是指上文所谓历史的前提。

理，那一部分人类思想呢？什么是三段论法？它是否是应受鄙视的无用废物；象人文主义者^①在反抗经院派的时候，绝对唯心主义者，以及现代狂热地欣羡自然科学的观察实验方法者，那样轻视它呢？三段论法是依公式的推理，并不能发明真理；它只是阐述，讨论自己和自己或自己和旁人争辩所要用的技术。三段论法从已形成的概念，已观察到的事实出发，按照真理或思想的常住性（这就是同一律与矛盾律的意义），从这些资料中推出结论，这就只是把已知道的东西复述一遍。所以从发明的观点看，它虽是一种“叠床架屋”，对于教学和说明却极有效益。把肯定语化为三段论式，可以便于控制自己的思想，以及批评旁人的思想。嘲笑运用三段论法原不难，但是三段论法既已产生了而又继续存在，也必有它的道理。我们只应讥刺它的流弊，例如用三段论法去证明事实，观察，与直觉方面的问题，或是对问题不肯深思和虚心探讨，而只在三段论法的外形上做工夫。还有所谓“数理逻辑”^②，从莱布尼兹^③诸人已开了路，在现代也还有人在尝试。如果它有时能助我们很容易地记住，而且很快地控制住我们的思想的结果，我们也无妨对这种三段论式表示欢迎。

但是正因为三段论法是说明与辩论的技术，它的原理不能在哲学的逻辑中占首要地位，来僭越关于概念的原理。概念的原理才是中心的统摄的原理，三段论法所有的逻辑的成分都可以纳在

① “人文主义者”(humanists)，人文主义指文艺复兴时代回到希腊自由思想和反对中世纪崇拜权威的文化运动；它产生了近代科学。

② “数理逻辑”(mathematical logic)：即符号逻辑(symbolic logic)，要旨在根据很少的基本的思想的公理和定律，如同数学的推理方式，逐渐推证引申一切思想的形式出来。所以它仍是一种形式逻辑学。

③ 莱布尼兹(Leibniz 1646—1716)：德国大数学家和哲学家，首先看到逻辑学可以走数学符号的路径。

这里面而无余(如诸概念的关系, 附属, 平行, 同一之类)。我们也不要忘记, 概念和逻辑的判断以及三段论法并不是站在一条线上。只有概念才是逻辑的事实, 判断与三段论法只是概念表现自身所取的形式。就其为形式而言, 它们只能用审美的(文法的)观点去考核; 就其有逻辑的内容而言, 它们须丢开形式本身而进为概念的原理, 才能有逻辑的内容。

〔逻辑的假与审美的真〕 人们常说, 不善于推理的人也就不善于说话和写作, 精确的逻辑分析是好表现品的基础。这话也可以从上述道理证实。它其实是一种重复词, 因为善于推理就是善于表现, 表现就是对于我们自己的逻辑思考加以直觉的掌握。矛盾原则本身其实只是美学上的联贯原则。也许有人说: 从错误的概念出发, 写得很好和说得很好还是可能, 正犹如推断得很好还是可能; 有一部分人虽缺乏大发明家所以成为大发明家的智慧, 却仍不失其为很流畅的作家; 因为写得好要靠对于自己的思想有明晰的直觉, 尽管那思想或许是错误的; 它本无须有科学的真实, 只要有审美的真实就行; 这就无异于说, 只要写得好。象叔本华那样的哲学家可以想象艺术是柏拉图的理式的表象^①。这学说在科学上是错误的, 但是他可以发挥这错误的知识, 写成顶好的散文, 从审美的观点看是极真实的。我们已经答复过这些反驳; 我们说过: 说话者或写作者阐述一个没有想好的概念, 就正在这一点上他是一个低劣的说话者或写作者; 虽然他后来在许多其他部分

① 柏拉图的理式(Platonic ideas): 依柏拉图, 经验界无真理, 感官所接触的事物全是虚幻, 它们只是“理式”的影子, 惟有理式是真实的, 长存不变的。比如雪的“白”可以消化, 而“白”一个理式则无时空性, 永远地普遍地可以应用凡是“白”的事物上去。凡是“白”的事物都是模仿“白”的理式那个原型而产生的。“理式”不是观念或概念, 这些都是心灵活动的产品, 而柏拉图的“理式”是独立的客观存在。

思想可以振作起来，想出一些与以往错误不相连贯的真实的前提，因此继混乱的表现之后可以有清晰的表现。

〔改革过的逻辑学〕 所以现在还使逻辑论著显得累赘的许多关于判断的形式，三段论法的形式，它们的转变，它们的各种关系之类的讨探，将来要减少，要改变，要转成别的东西。关于概念，概念的组织，界说、系统、哲学，以及各种科学等等的原理将来要代替它们，只有这种原理才会组成真正的逻辑学。

有些人先已怀疑到美学与逻辑学的密切关系，想把美学看成一种“感性知识的逻辑学”，他们特别喜欢把逻辑的范畴应用到这门新知识上去，谈什么“审美的概念”，“审美的判断”，“审美的三段论法”之类。我们不那样迷信经院派传统的逻辑学的永久性，同时对于美学的性质也知道较清楚，就不赞成应用逻辑学于美学，就要把逻辑学从一些审美的形式中解放出来。这些审美的形式曾经产生了一些子虚乌有的逻辑的形式和范畴，由于采用了一些完全勉强的没有认清的区分。

经过这样改造，逻辑学将仍是形式的逻辑学；它将研究思想的真正形式或活动，研究共相的概念，排除个别的特殊的概念。旧式逻辑学并不配称为形式逻辑学，它最好称为“字面的”或形式化的逻辑学。形式逻辑学要逐出形式化的逻辑学。想达到这个目的，它必须求援于一种真实的或本质的逻辑学——这本已有人做过——这就不复是思想的科学，而是正在活动的思想本身；不仅是一种逻辑学，而是包涵逻辑学在内的全部哲学。思想的科学(逻辑学)就是概念的科学，犹如想象的科学(美学)就是表现的科学。要维持这两种科学的健全，就必须把这两个领域很谨严地精确地区分开来。

原书第四版附注：这一章中谈逻辑学的一些话不完全是清楚的或正确的，必须在“心灵的哲学”第二部专讲逻辑学的一书中再加阐明纠正。在这部逻辑学中，逻辑的前提与历史的前提都重新讨论过，它们的综合成的整一体也说明过。

第六章 认识的活动与实践的活动^①

直觉的与理智的两种形式，我们已说过，把心灵的全部认识的范围都包括无余了。但是我们如果不先把认识的心灵和实践的心灵的关系确定清楚，就不能彻底了解上述两种形式，也不能批评另一批错误的美学理论。

〔意志〕 实践的形式或活动就是意志。在一些哲学系统中，意志是宇宙的基本，事物的本原，真正的实在^②。我们在这里用“意志”这个名词，并不采用这个意义。另一些哲学系统把意志认为心灵的力，心灵，或一般活动，因此把人类心灵的每一个动作都看

①“认识的活动与实践的活动”(theoretical activity and practical activity)，西文theory一字通常一律译为“理论”或“学理”、“学说”，它的形容词则为“理论的”。这些译名在本书中就不妥当。这字根是从希腊文thea来的，与“戏院”(theatre)一字同源，原义只是“见”或“观”，推到“所见”“所观”。戏院里的戏是一种“所观”。在中西文中，“见”都有“了解”或“知”的意思。见而有所知，就是theory。所以如果拿中文习用词“认识”来译，甚为恰当。“认识”包含一切“知”的活动，依克罗齐说，这只有“直觉”和“概念”两种。“直觉”是只见事物对象本身而知其形象，“概念”则见到事物中的关系，运用推理作用而有所了解。所谓“理论的”只能应用到知的概念阶段而不能应用知的直觉阶段，其实直觉仍是theoretical，所以“理论的”只能译出theoretical的片面意义，不很妥当。

②这是指叔本华一派的哲学；尼采的见解也大致相同。

成意志的一种作为^①。这个广义我们也不采用。我们所用的既不是形而上学的意义，也不是譬喻的意义。在我们看，意志是象通常所了解的，是与对事物取纯粹的认识性的观照有别的那种心灵活动，它所产生的不是知识而是行动。在出于意志时，行动才真是行动。不消说要起作为的意志，在科学的意义上，通常也包括所谓“不为”，要抵抗，要消除的意志，一个象普罗米修斯^②那样的意志，也就是行动。

〔意志是知识的归宿〕 人类用认识的活动去了解事物，用实践的活动去改变事物；用前者去掌握宇宙，用后者去创造宇宙。但是认识活动是实践活动的基础；我们在上文说过，审美的活动与逻辑的活动有“双度”关系。在较大范围里，认识活动与实践活动也有这双度关系。认识离意志而独立，这是可思议的；意志离认识而独立，这是不可思议的。盲目的意志不是意志，真正的意志必有眼光。

如果对于事物没有历史的直觉(知觉)，和对于逻辑关系的(使我们明了那些事物性质的)认识，我们如何能起意志呢？如果我们不明白周围世界，或是不明白如何用行动来改变事物，我们如何能真正能起意志呢？

〔反驳与解答〕 有人反驳道：爱行动的人们，地道的实践的人们，最不惯用观照去求认识；他们的力量不滞留于观照而直泻于意志。从另一方面来说，爱观照的人们，哲学家们，在实践的事务方面常很平庸，意志薄弱，所以在人生的热闹中被人忽视。

①这是法国哲学家比朗(Maine de Biran 1766—1824)一派人的主张。柏格森的“生力”说与弗洛伊德的“来比多”(libido)说与此亦相近。

②普罗米修斯(Prometheus)：希腊神话中反抗天神，偷火与人类而被天神严惩的一位神人，他成为革命与反抗的象征。

这些分别显然只是经验的和数量的。实践的人固无须有一套哲学才去行动,但是在他的行动范围内,他却从他看得很清楚的直觉与概念出发,否则无从用意志去发最寻常的行动。举个例来说,如果对于食物,对于某种动作与某种满足的因果关系,都没有知识,起意志去吃东西就不可能。逐渐升到较繁复的活动,例如政治的活动,我们如何能起意志去做一件在政治上可分好坏的事,如果不知道社会的实际情形,而且因此就不知道应采用的方法和手段呢?实践的人在不明这几时,或是心中有疑惑时,行动就不会发作,或是中途停止。在这种时候,那平常在行动迅速演变中人们少注意而常忘记的认识的阶段,就变成重要而且久占意识了。如果这个认识的阶段延长,那实践的人就可变成一个哈姆雷特^①,一方面想行动,一方面对于实际情形和应采的手段又没有清晰的认识,于是徘徊犹豫。如果他对于观照和发明发生兴趣,把意志和行动方面的事让给旁人,他就会养成艺术家,科学家或哲学家的平静的气质,这类人在实践方面有时无能甚至简直不道德。这些话都是显而易见的,无疑是正确的。可是我们须复述一句,它们都基于量的分别,不但不能反驳而且证实了我们所说的道理:一个行动,尽管如何细微,除非有认识的活动做先导,就不能真是行动,即不能真是起于意志的行动。

〔评实践的判断或价值的判断〕 在另一方面,有一部分心理学者在实践的行动之前特设一类判断,叫做“实践的判断”或“价值的判断”^②。他们说:要决定发作一个行动,先须作“这个行

①哈姆雷特(Hamlet): 莎士比亚的名剧中的主角,他的母亲私通他的叔父,把他的父亲谋杀了。他要报仇,徘徊犹豫,思量这样,思量那样,不容易下一个决心。他是沉醉于思考而不能行动者的代表。

②“实践的判断”(practical judgment)或“价值的判断”(judgment of value): 这是康德用的名词,意义看下文所举例自明。

动是有用的，这个行动是善的”一个判断。在第一眼看来，这话似有意识可凭。但是较切近的观察和较精细的分析可以见出：这类判断来在确定意志之后，并不在前，它们不过是已发作的意志的表现。一个有用的或善的行动就是意志所要采取的行动。从对于事物的客观的研究，我们找不出丝毫叫做“有用的”或“善的”属性。我们希求事物，不是因为我们知道它们是有用的或善的，我们知道它们是有用的或善的，却是因为我们希求它们。在这里也是由于意识的事实进行很快，我们就生了一种幻觉。走在实践行动前面的是知识，但不是实践的知识，或对于实践方面的知识，要得到实践的知识，我们首先要有实践的行动。所以实践的判断或价值的判断那第三阶段完全是想象的，在认识与实践两阶段或双度之中并没有它的地位。此外，一般规范的科学^①，就是立法则，发号令，为实践行动发见价值和指示价值的科学，也不存在；任何一种活动其实都不能有什么规范的科学去支配，因为每种科学都须假定它所取为研究对象的那个活动是已实现过，发生过的

〔从审美的活动中排除实践的活动〕 这些分别既弄清楚了，我们就必须指斥一切把审美的活动附属于实践的活动，或以实践活动的规律应用于审美的活动之类学说的错误。人们常说科学是认识，艺术是实践。他们把审美的事实看成实践的事实，也并非随意乱说，或是捕风捉影，而是因为他们注意到一种真正是实践的东西，但是他们所指实践的东西并不是审美的，也不在审美的范

^① “规范的科学”（normal science）：指伦理学，政治学，法律学之类科学，这类科学给人规范，使他们在实际行为上有一个标准。不过近代科学愈发达，自然科学的方法愈占势力，从前所谓“规范的科学”都逐渐变成自然科学了。自然科学研究事物之所以然，规范科学研究事物之所当然。

围之内；它是在这范围外面和附近的；虽然它常与审美的合在一起，却不是必然要如此，不是因为性质相同要如此。

审美的事实在对诸印象作表现的加工之中就已完成了。我们在心中作成了文章，明确地构思了一个形状或雕像，或是找到一个乐曲的时候，表现品就已产生而且完成了，此外并不需要什么。如果在此之后，我们要开口——一起意志要开口说话，或提起嗓子歌唱，这就是用口头上的文字和听得到的音调，把我们已经向我们自己说过或唱过的东西，表达出来；如果我们伸手——一起意志要伸手去弹琴上的键子或运用笔和刀，用可久留或暂留的痕迹记录那种材料，把我们已经具体而微地迅速地发出来的一些动作，再大规模地发作一次；这都是后来附加的工作，另一种事实，比起表现活动来，遵照另一套不同的规律。这另一种事实暂时与我们无关，虽然我们将来要承认这第二阶段所造作的是事实，是一种实践的事实，意志的事实。内在的艺术作品与外现的艺术作品通常被人分开，这些名称在我们看是不恰当的，因为艺术作品（审美的作品）都是“内在的”，所谓“外现的”就不是艺术作品。另一批人把审美的事实和艺术的事实分开，以为艺术的事实是外现的或实践的阶段，它可以跟随，而且常的确跟随表现阶段而起。但是照这个说法，那只是用字的问题，这样用字固无不可，却或许不妥当^①。

〔评艺术的目的说及内容的选择说〕 同理，就艺术之为艺术而言，寻求艺术的目的目的是可笑的。再者，定一个目的就是选择，

① 这段在克罗齐的美学中很重要。他把“表现”和“传达”分开，前者是艺术的活动，后者是实践的活动。他把“传达”叫做“外射”即一般人所谓“表现”，他所谓“表现”完全在心里完成，即一般人所谓“腹稿”。胸有成竹，竹已表现，把这已表现好的竹写在纸上，这是“传达”或“外射”，是实践的不是艺术的活动，它有“给别人看”或“备自己后来看”那一个实践的目的。参看本书第249页注②。

艺术的内容须经选择说也是错误的。在诸印象及感受品之中加选择，就无异于说这些印象与感受品已经是表现品，否则在混整的东西之中如何有选择呢？选择就是起意志：起意志要这个不要那个，这个和那个就必须摆在我们面前，已表现了的。实践在认识之后，并不在前；表现是自然流露。

在事实上，真正的艺术家发见自己心中象怀胎似的有了作品主题，怎样经过他并不知道。他只觉得生产的时刻快到了，但是不能起意志要生产或不要生产。如果他故意要违反他的灵感，要加一个勉强的选择，如果他生来是阿那克里翁^①，却要歌唱阿特柔斯和阿尔岂弟斯^②的故事，他的竖琴就会提醒他的错误，只发伴奏歌唱维纳斯^③和爱情的声音，尽管他竭力避免这样。

〔从实践的观点看，艺术是无害的〕因此，题材或内容不能从实践的或道德的观点加以毁誉。艺术批评家们说某某题旨选择得不好时，如果那话有正当的根据，它所指责的不能是题旨的选择（这就会是荒谬的），只能是作者处理那题旨的方式，即内在矛盾所造成的表现的失败。这些批评家们往往又说某些作品在艺术上是完美的，却谴责它们的题旨或内容不配为艺术；如果这些表现品真是完美的，就没有别的可说，只好请那些批评家们不要再搅扰艺术家们，因为艺术家们只能从曾经感动心灵的东西中取得灵感。批评家们最好注意去改变四周的自然与社会，使他们所认为

①阿那克里翁（Anacreon）：公元前六世纪希腊诗人，他的诗大半歌唱醉酒妇人。

②阿特柔斯（Atreus）：希腊的一个王族，其中有一个国王阿伽门农（Agamemnon）和他的子女的悲剧，是希腊的第一个大悲剧家埃斯库罗斯（Aeschylus 525—556）的题材。阿尔岂弟斯（Alcides），希腊大力士海格力斯（Hercules）的别名。希腊大悲剧家索福克勒斯（Sophocles）和欧里庇得斯（Euripides）都用过有关他的故事为题材。

③维纳斯（Venus）：罗马神话中的爱神。

可谴责的那些印象和心境不发生。如果丑恶可从世界中消灭，普遍的德行与幸福可以在这世界中奠定，艺术家们也许就不再表现反常的或悲观的感觉，而只表现平静的，纯洁的，愉快的感觉，成了真正理想国的理想人物。但是只要丑恶与混浊有一天还在自然中存在，不招自来地临到艺术家们的头上，我们就无法制止这些东西的表现；表现已成就了，要取消已成事实也是无用的。我们这样说，是完全采取美学的，和纯粹的艺术批评的观点。

我们在这里用不着去估计，根据“选择”说的批评对于艺术创作有多么大的损害，它在艺术家们本身中间所产生的偏见，以及它所造成的艺术动机与批评要求之中的冲突。诚然，这种批评有时也象有一点用处，因为它帮助艺术家们发见他们自己，就是发见他们自己的印象和灵感；帮助他们意识到他们所需的历史阶段和他们个人的性情规定他们要做的工作。在这些情形之下，根据“选择”说的批评虽自信产生了那些表现品，其实只是对于已形成的表现品加以承认与帮助。它自信是母亲，其实至多只是助产妇。

〔艺术的独立〕 内容选择是不可能的，这就完成了艺术独立的原理，也是“为艺术而艺术”一语的正确意义。艺术对于科学、实践和道德都是独立的。我们不用怕轻浮的或干枯的艺术因此有所借口，因为真正轻浮或干枯的艺术之所以轻浮或干枯，是由于没有达到表现；这就是说，轻浮和干枯总是起于艺术处理的方式，起于不能掌握内容，不起于内容本身的质料。

〔评风格即人格说〕 除非根据认识与实践的分别，根据审美活动的认识性，风格即人格说也无从批评得详尽。人不仅是知识与观照；他也是意志，而意志包括认识的阶段。因此风格即人格说只有两个可能：如果它指风格就是具风格方面的人格，即只指

表现活动那方面的人格，那就是完全空洞无意义的，如果要想从某人所见到而表现出来的作品去推断他做了什么，起了什么意志，即肯定知识与意志之中有逻辑的关系，那就是错误的。许多艺术家传记中的传说都起于风格即人格一个错误的等式。好象一个人在作品中表现了高尚的情感，在实践生活中就不可能不是一个高尚的人，或是一个戏剧家在剧本中写的全是杀人行凶，自己在实践生活中就不可能没有做一点杀人行凶的事。艺术家们抗议道：“我的书虽淫，我的生活却正经。”不但没有人相信，反而惹到欺骗和虚伪的罪名。可怜的维洛那城的妇女们，你们谨慎得多了，你看到但丁的黝黑的面孔，就以为他真正下过地狱！你们的猜测至少还是一种历史的猜测。

〔评艺术须真诚说〕 最后，当做一种责任摆在艺术家身上的真诚（一个伦理学的规律，据说也是一个美学的规律）也有两重意义。第一、真诚可以指不欺骗邻人那个道德的责任；就这个意义说，它与艺术家毫不相干。艺术家本不欺骗任何人，他只赋予形式给已在心中存在的东西。如果他辜负他的艺术家的责任，不依本性做他的工作，那就是欺骗了。如果欺骗的言行在他心里形成印象，他所赋予它们的形式因其为审美的，就不是欺骗的言行了。如果一个艺术家是骗子，说谎者，坏蛋，而且把那方面人格反映到艺术里，他也就把它净化了。其次，如果真诚是指表现的充实真切，这第二意义显然与伦理的概念无关。这个叫伦理学的又叫做美学的“真诚”规律，不过是同一名词用在伦理学和美学两个不同的范围里。

第七章 认识的活动与实践的活动的类比

〔实践活动的两个形式〕 认识活动的双度——审美的与逻辑的——在实践活动中有一个重要的对称，还没有显示出来。实践活动也分为第一度与第二度，第二度也包涵第一度。第一度只是有用的或经济的活动，第二度是道德的活动。经济学好象是实践生活的美学，道德学好象是实践生活的逻辑学。

〔经济上的有用的活动〕 如果哲学家们没有认清这一点，没有替经济的活动在心灵系统中找得一个正当地位，以至它在政治经济学著作的序论里浮游不定，往往含糊而没有阐发，理由之一就是有用的或经济的活动往往与“技术的活动”和“自私的活动”那两个概念相混。

〔有用的活动与技术的活动的分别〕 技术决不是心灵的一种特殊的活动。技术就是知识，或则说，一般知识本身，当它替实践的行动作基础时(我们已见过，它能如此)，就取得“技术”的名称。一种知识，如果不应用于实践的行动，或是按假定不易应用于实践的行动，就叫做“纯粹的”；同一知识，如果有效地应用于行动，就叫做“应用的”；如果假定它容易应用于某一行动，就叫做“可应用的”或“技术的”。所以“技术的”这个术语只指知

识所处或易处的一种情境，而不是知识的一种特殊形式。这是千真万确的，所以我们绝对不能确定某一类知识在本质上是纯粹的还是应用的。一切知识，无论你以为它是如何抽象的、哲学的，都可以作实践行动的指南。对于道德的最高原则如果有一点认识上的错误，这错误就可以影响到而且往往确实影响到实践生活。我们只能粗略地不科学地说某些真理是纯粹的，某些真理是应用的。

叫做“技术的”知识也可以叫做“有用的”。但是据前章批评价值的判断那一番话，“有用的”一词用在这里只能有一种字面的或譬喻的意义。我们说水对于熄火有用，“有用”就不是取它的科学的意义。水倒在火上是火熄的原因，这一点知识可以供救火队作行动的基础。在熄火人的有用的行动与水可熄火那一点知识之中有一个关联，但只是先后承续的关联而不是性质上的关联。水的效果那一点技术的知识是在前的认识的活动；熄火人的行动才是唯一的“有用的”东西。

〔有用的与自私的两概念的分别〕 有些经济学家们把“有用的”和“自私的”相混，其实前者只是经济的行动或经济的意志，后者只是对私人有利益的，不管道德法律，而且实在违反道德法律。自私的就是不道德的。在这情形之下，经济学就不免是一种很奇怪的科学，和伦理学不是平行而是相反的了；象魔鬼之与上帝，或至少象教会奉圣典礼中的“魔鬼的辩护者”。这种观念是绝对不能成立的：研究不道德的科学就包括在研究道德的科学里面；犹如研究错误的科学就包括在逻辑学（研究真理的科学）里面；研究不成功的表现的科学就包括在美学（研究成功的表现的科学）里面。所以经济学如果是研究自私主义的科学，它就应该是伦理学的一章，或则就是伦理学本身；因为每一个道德的决定同时也就是对于它的对立面的否定。

还有一层，良心告诉我们：依经济的立场去立身处世，并非就是依自私的立场去立身处世；最关心道德的人如果不愿随便倒行逆施、违反道德，也就必须依效用的（经济的）立场去立身处世。如果讲效用就是自私主义，难道博爱者的责任就在跟自私者一样做人吗？

〔经济的意志与道德的意志〕 我们的看法如果不错，上述困难就可完全用解决表现与概念（美学与逻辑学）的关系那个问题的方法去解决。

依经济的立场起意志，就是起意志要达到一个目的；依道德的立场起意志，就是起意志要达到一个有理性的目的。但是任何人依道德的立场起意志，发行动，也必同时是在依效用的（经济的）立场起意志，发行动。他如何能起意志要达到那有理性的目的，除非他把它当作他的个人的目的呢？

〔纯粹的经济性〕 这话反过来说便不对，犹如在美学中说表现的事实一定要与逻辑的事实结合是一样不对。从经济的立场起意志而不同时从道德的立场起意志是可能的，一个人可能完全合于经济的原则去立身处世，而所追求的目的在客观方面看，却是无理性的（不道德的），或则说，那目的在较高度的意识中是会被认为无理性的。

有经济性而无道德性的实例有马基雅维利的《君主论》中的主角恺撒·包济亚^①，或莎士比亚的伊阿古^②。虽然这些人的活

①马基雅维利（Machiavelli 1469—1527）：意大利佛罗伦萨的政治家和政治哲学家。他的《君主论》一书在政治思想史中占很重要的地位。他在这部书里主张在政治上要达到目的，可以不择手段，恺撒·包济亚（Cesare Borgia 1476—1507）是教皇亚历山大第六的私生子，极残酷不仁，可是极能干。马基雅维利把他看成君主的模范。

②伊阿古（Iago）：莎士比亚的悲剧《奥瑟罗》（Othello）中一个奸猾的角色。他用种种诡计谋害他的长官奥瑟罗，说他的夫人有奸情，以致奥瑟罗把自己纯洁的妻子杀死。

动只是经济的，朝反道德的方向发展，谁能不佩服他们的意志力呢？谁能不佩服薄伽丘所写的齐亚柏勒陀^①？他临死时还在追求实现他的大流氓理想，开玩笑地假装忏悔，使身旁那些胆怯的小偷们都惊赞道：“这是什么样的人？老了，病了，马上就要死了，马上上帝就要审判他了，这些恐怖都不能叫他丢开他的凶恶，或是叫他希望象个正经人那样去死！”

〔道德的经济方面〕 把恺撒·包济亚、伊阿古、齐亚柏勒陀的坚忍无畏拿来和圣贤豪杰的善良意志合在一起，就是道德的人。或则说得更好一点，善良意志不成其为意志，因此即不成其为善良，如果在使其为“善良”者之外，没有使其为“意志”的东西。正如一个逻辑的思想如果没有表现成功，即不成其为思想，至多只是对于将起未起的思想的一种朦胧的预感。

因此，把不关道德的^②人认成也是违反经济的人，或是把道德认成生活行为的融贯性（即经济性）中的一个原素，都是不正确的。我们不难想象到一个毫无道德良心的人（纵然不是毕生如此，至少在一生中某些时期中是如此），我们认为不道德的活动对他却不能说是不道德的，因为他追求的东西，与当作满足自私的动机而追求的东西之中有什么冲突。这冲突就是违反经济性。只是对于一个有道德良心的人来说，不道德的行为才同时也是违反经济的。说明这个道理的道德性的懊悔同时也就是经济性的懊悔；那就是惋惜原来没有认清怎样很好地起意志，去达到第一念所希求

①薄伽丘(Boccaccio 1313—1375)：意大利文艺复兴的重要作家之一。他的最著名的作品是《十日谈》(Decameron)，欧洲最早的短篇故事集。齐亚柏勒陀(Ser Ciappelletto)就是书中一篇故事的主角，一个典型的坏人。

②“不关道德的”(amoral)：指“在道德范围以外的”，“不能从道德观点说好坏的”，既非“道德的”也非“不道德的”。

的道德理想，以至被情欲引上错路。拉丁成语说：“我本来见到善，知其为善，却走到恶方面去了。”这里“见”和“知”是行善的第一念，不过马上就被否定了，被推翻了。我们必须承认：没有道德意识的人可以有纯是经济性的懊悔；例如一个贼或凶手的懊悔，他刚要抢掠或行刺，却停住手，并非他的性格改变了，而是由于张皇失措，甚至由于道德意识暂时醒觉。当他回到自己的本来面目时，他会懊悔，羞愧自己有始无终；他的懊悔并不是由于做了坏事，而是由于没有做成坏事，所以只是经济性的，而不是道德性的懊悔，因为原已假定他没有道德性的懊悔。但是大多数人通常都有一种生动的道德意识，完全缺乏道德意识的人是少有的，或许竟是不存在的怪物，所以我们可以说，在人生行为中，道德性通常是与经济性一致的。

〔纯经济的活动和在道德上不分好坏的活动的谬见〕 我们不用怕上述道德经济平行说会把“在道德上不分好坏的”一个范畴再引到科学里来，所谓“在道德上不分好坏的”就无异于说它既是行动与意志，却又没有道德与不道德的分别；总之，它是属于“不犯法的”和“可允许的”那一类。这种观念常是道德腐败的原因或反映，象耶稣会学派的道德哲学^①就受这观念统治。在道德上不分好坏的行动其实并不存在，因为人的每一个最微细的出于意志的动作都是，而且都必是，在道德上须分好坏的活动。但是这看法不但不能推翻已成立的平行说，而且证实了它。世间是否偶尔有一些直觉品为科学与理智所达不到，分析不到，不能把它们化为普遍的概念或是化为历史的叙述呢？我们已经见过：真正的科学，即哲学（不象所谓自然科学），并没有一些外在的限制

^①耶稣会学派(Jesuits)：天主教会中一个派别。

拦它的路。科学完全统治着人类的审美的直觉品，道德也完全统治着人类的经济的意志活动；虽然科学要借审美的形式才能具体地出现，道德也要借经济的形式才能具体地出现^①。

〔评功利主义与伦理学经济学的改造〕 有用的与道德的，经济的与伦理的，二者之中的这种同与异，可以说明伦理学中的功利主义^②在现在与过去的成功。在每一道德的行动之中寻出一个功利的方面，实在是易事；正如在每一个逻辑的前提之中寻出一个审美的方面也是易事一样。要批评伦理的功利主义，我们不能从否认这个真理下手，或是从找荒谬无稽的实例去证明有无用的道德的行动下手。我们必须承认道德的行动有功利的方面，把这功利的方面看成道德的具体形式，它就含在这具体形式里面。功利主义者没有看出这“含在里面”的道理。这些意思应有较详尽的阐发，可是本书不是合适的地方^③。伦理学与经济学都会得益（如同我们对于逻辑学与美学所说过的），如果它们的关系得到较精确的决定。经济学在设法超过使它弄得纠缠不清的数学阶段，正逐渐提升到对于效用有一种生动的了解，而那数学阶段本身对于它所代替的历史主义，即认识活动与历史事实的混淆，也是一

①这段的主旨在说明经济与道德虽有象直觉与概念的双度关系，人类的活动不外认识与实践两种，每种各有先后两度关系。先可离后，后不可离先；直觉可离概念，经济可离道德；而概念却不能离直觉，道德却不能离经济。科学（即概念或逻辑）统治直觉品，因为科学内含直觉品；道德统治经济的活动，因为道德内含经济的活动。科学借审美的形式具体地出现，因为共相基于殊相，有殊相才能见共相；道德借经济的形式具体地出现，因为有理性的活动（道德的）要在个别的经济的活动中见出。

②“功利主义”(utilitarianism)：英国经济学家边沁(Jeremy Bentham 1748—1832)和穆勒(James Mill 1773—1836)所创始的，要旨是“最大多数人的最大量的幸福是衡量是非的标准”，苦与乐是人类行为的最重要的动机，道德的和有用的是一回事。

③克罗齐有专著详论经济学和伦理学，即《心灵的哲学》第3卷，叫做《实践活动的哲学：经济学和伦理学》，或简称《实践哲学》。

种进步，它推翻了许多勉强的分别和妄诞的经济学说。有了这种效用的概念，我们一方面可以吸收而且检查所谓纯粹经济学的一些半哲学性的学说，另一方面也可以把逐渐积累起来的错综复杂的和附加的东西引进来，以便从哲学的方法转变到经验的或自然科学的方法，这样就把经院派所谓政治经济学或国家经济学所阐明的一些学说都包括在内。

〔实践活动中的现象与本体〕 象审美的直觉认识现象或自然，而哲学的概念作用认识本体或心灵一样；经济活动是对现象或自然起意志的，而道德活动是对本体或心灵起意志的。道德本质的最妥当的定义也许是这个：心灵起意志要实现它自己，实现它的真正的自我，即含在经验的有限的心灵之中的普遍性^①。这种要实现真自我的意志便是“绝对自由”^②。

① 在殊相中所见的共相，在个别的人中所见的普遍人性。

② “绝对自由”(absolute freedom)：自由与必然(necessity)对立，犹如心灵与自然对立。心灵实现它的真自我，不受自然的必然性所限制，于是得到“绝对自由”。

第八章 其它心灵的形式不存在

〔心灵的系统〕 关于心灵的基本阶段的全部哲学，我们已经给了一个概要，认为心灵含有四阶段或四度^①，依照下式安排：认识的活动对实践的活动，犹如认识第一度对认识的第二度，实践的第一度对实践的第二度。在它们的具体形式中，这四个阶段都是后者内含前者：概念不能离开表现而独立，效用不能离开概念与表现而独立，道德不能离开概念、表现与效用而独立。如果审美的事实在某一种意义上是唯一可独立的，其余三者都多少有所依傍；逻辑的活动依傍最少，道德的意志依傍最多。道德的意向须遵照已有的认识的基础走，它不能离这基础，除非我们肯承认耶稣会学派所谓“意旨的定向”^②那样一个荒诞无稽的作用，在这个作用中人们假装不知道其实知道得很清楚的东西。

①四阶段或四度(four moments or degrees)：认识的活动有直觉与概念的双度，实践的活动有效用与道德的双度，共为四度，包括一切心灵的活动，已如前述。“度”又叫做“阶段”，都是譬喻词，“度”如寒暑表上的度数，“阶段”如阶梯的段落，都是从低级转到高级，上一层都要假定下一层。心灵活动的四阶段由低而高为认识的(直觉→概念)→实践的(效用→道德)。克罗齐著了四部哲学著作：一、《美学》，讨论第一度认识活动，即直觉；二、《逻辑学》，讨论第二度认识活动，即概念；三、《实践活动的哲学》，讨论经济的和道德的双度实际活动；四、《历史学》，讨论对已成事实的直觉。这四部著作就组成他的《心灵哲学》的全体。

②“意旨的定向(direction of intention)，来源待考。

〔天才的各种形式〕 人类活动的形式既有四种，天才的形式也就有四种。在艺术、科学和道德的意志方面，有天才的人们或英雄总是得到承认的。纯粹的经济方面的天才却遭人嫌恶。特设一类来容纳坏天才或邪恶的天才也并非完全无理。实践的天才，仅是经济的天才，不用来达到有理性的目的，不能不令人害怕而又羡慕。“天才”一词是否只适用于审美的表现品的创作者，还是也可适用于科学研究者和实际行动者，这种争论只是关于用字的问题。在另一方面，如果说无论那一种天才，都是一个量的概念和一个经验上的分别，这就是复述我们关于艺术天才所已说过的话。

〔第五形式的活动不存在：法律，社会性〕 心灵的活动没有第五形式。一切其它形式或是不具心灵活动的性质，或是上述四种活动的字面的变相，或是复合的派生的事实，其中各种活动混在一起，塞上个别的偶然的内容；这些道理都是容易说明的。

例如法律的事实，当作所谓客观的法律来看，是由经济的和逻辑的活动派生出来的。法律是一个准绳，一个公式（不管是口说的还是成文的），把一个人或一个团体意志所要的那一种经济关系规定出来，而这经济方面使法律与道德的活动既相结合，而又有分别。另举一个例来说，社会学（在它现有的许多意义之中）有时被认成研究叫做“社会性”那个特别原素的学问。我们要问：这社会性是人与人相交接——不是人以下的动物与动物相交接——所发展成的各种关系，它究竟有什么特征呢？它不正是人类所有而人类以下的东西所无，或仅具雏形的那些心灵活动么？社会性不是一个特别的、简单的、不可化为其它形式的概念，而是一个很复杂很含混的概念。要想找出一条可算纯粹的社会学的规律来，这是公认为不可能的。这个事实就证明了我们的学说。一些

不正确地叫做社会学的规律，如经剖析，就可看出它们或是经验的历史的记载，或是心灵的规律（即心灵活动的各种概念所转变成的判断），或只是空洞游离的泛说，如所谓进化律。有时社会性只指“社会规则”，那就是指法律了；这样就把社会学和法律学混为一事了。法律，社会性，以及类似的概念都应该用我们曾用来检讨分析历史与技术的那个方法去处理。

〔宗教〕 宗教的活动好象是要另眼相看。但是宗教只是知识，和知识的其他形式并无差别；因为它总不外是三件事：（一）实践的希望和理想的表现（宗教的理想），（二）历史的叙述（传记），或（三）概念的科学（教条）。

因此，说宗教因人类和知识的进步而消灭，和说宗教是永远存在的，都一样有理。野蛮人的宗教就是他们的全部祖传的知识产业，我们的祖传的知识产业就是我们的宗教。内容是变过了，改善了，精微化了，在将来还要继续地变，改善，更精微化；但是它的形式总是一样。我们不懂得有一班人要宗教有什么用处，他们想把宗教保存住，与人类认识的活动、艺术、批评和哲学同等并立；要把宗教那种不完善的低劣的知识，与已经超过它驳倒它的那种知识同等并立。这实在是不可可能的。天主教是始终一致的，如果科学、历史或伦理学和它的观点和教义相冲突，它都不容忍。理性主义者却没有那样始终一致，还愿在他们的灵魂中留一点地位给那和他们的全部认识不相容的宗教^①。

① “理性主义者”（rationalists）：基督教的神学旧分两派：一派以为教会的一切信条，如《圣经》所载的话，都是上帝启示给人的，人的理智不够了解，只应相信；这普通叫做“神启的宗教说”（revealed religion）。一派以为神启的就是合理的，人的理智所可了解承认的，宗教是可用哲学说明的；这普通叫做“自然的宗教说”（natural religion）。后一派较新，流为理性主义派。在近代，这一派想用学理来打破宗教与自然科学的冲突。

现时在理性主义者中间盛行的宗教的虚伪和弱点，都由于对自然科学有过分的迷信的崇拜。我们自己知道，而他们的重要的代表也承认，这些自然科学四围全是限度。科学既被误认为与所谓自然科学是一件事，人们当然预料得到，限度以外的东西都要求之于宗教；这限度以外的东西也是人类心灵所不能放过的。所以我们要归功于唯物主义，实证主义^①和自然主义，才有宗教兴奋这种不健康而且往往不诚实的复发病，这种病如果不落在政治家的手里，就应该落在医院里。

〔形而上学〕哲学消除了宗教的一切存在理由，它自己代替了宗教。在心灵科学的地位，哲学把宗教看成一种现象，一个过渡的历史事实，一个可以跨过的心理状态。哲学与自然科学、历史、艺术四者分占了知识的领域。它把列举事例，测量和分类让给自然科学，把个别发生的事物的记载让给历史，把个别的可能的事物的表现让给艺术，此外就没有剩下什么给宗教了。同理，哲学，在心灵科学的地位，不能为直觉资料的哲学；并且我们已经说过，也不能为历史哲学或自然哲学，所以世间没有不研究形式与共相而只研究材料与殊相的那一种哲学的科学。这番话就无异于肯定了形而上学的不可能^②。

①实证主义(positivism)：就是法国孔德所倡导的哲学。这派哲学以为人类进化必经神学的，形而上学的，实证科学的三阶段，它放开最初因和最终目的诸问题不谈。

②“形而上学”(metaphysics)：这字源于希腊文，原义为“在物理学之后”。亚理斯多德最初用这个名词，他写完“物理学”之后，把“物理学”所不能讨论的一些关于宇宙全体原则大法的问题另写成一书，叫做《形而上学》。它讨论普遍性相，不讨论诸科学所讨论的感官经验的个别事实。但是后世有人把形而上学看成诸个别科学的哲学，如历史的哲学，自然科学的哲学之类。克罗齐不赞成这个办法，以为历史的哲学其实只是历史的方法论，自然科学的哲学只是研究概念的逻辑和认识论；哲学只研究普遍原理，不研究特殊事实，所以不能与历史及自然科学争地盘，因此他自称为“反形而上学者”。从黑格尔以来，“形而上学的”指与“辩证的”相对立的哲学方法。

历史方法论或历史的逻辑已代替了历史哲学，自然科学概念的认识论已代替了自然哲学。哲学对于历史所能研究的是历史的建构形态(如直觉品、知觉品、凭证、合理性之类)；对于自然科学所能研究的是组成它们的那些概念的形式(如空间、时间、运动、数、类型、类别之类)。如果把哲学看成上述意义的形而上学，它就不免要求与历史和自然科学争地盘，而在历史和自然科学自己的地盘上，只有历史和自然科学才是合法的，有效的。人们想拿哲学和历史和自然科学争地盘，就不能有什么结果，只显出他们的无能。在这个意义上说，我们是“反形而上学者”，同时也宣告我们是“极端形而上学者”，这名称是用来主张和肯定哲学功能就在心灵的自我察觉，以别于自然科学的功能仅是经验的和分类的。

〔心里的想象与直觉的理智〕 因为形而上学要想与各门心灵的科学同等并立，它不得不肯定有一种特殊的心灵的活动产生它自己(形而上学)的来源。这在古代叫做“心里的或超级的想象”，在近代较常用的名称是“直觉的理智”或“理智的直觉”^①。据说它兼有想象与理智的性质，构成一个完全特殊的形式。人们假定这种直觉的理智是一种工具，可以借演绎法或辩证法，从概念转到直觉，从无限转到有限，从科学转到历史，使用一种据说可以同时兼用来研究共相与殊相，抽象与具体，直觉与理智的方法。这倒是一种顶值得有的神奇的机能；但是我们没有这种神奇的机能，就无法确定它的存在。

① “直觉的理智”或“理智的直觉”(intuitive intellect or intellectual intuition)；理智与直觉象克罗齐所再三说明的，是两种不同的认识活动，是理智的就不能同时是直觉的。但是从前哲学家(如康德是著例)认为人类心灵有“理智的直觉”一种机能，把两种不同的认识活动合在一起，可能察觉本体。

〔神秘的美学〕 理智的直觉有时被认为真纯的审美活动。有时又另有一种同样神奇的活动被摆在它的旁边，下面或上面，一种与单纯直觉完全不同的机能。这机能是被颂扬过的。艺术的创造，或最少是勉强挑选出来的某几类艺术的创造，据说是要归功于它的。艺术，宗教，和哲学，有时好象只是一个心灵的机能，有时又好象是三个不同的心灵的机能，它们中间有时是这一个，有时是那一个，在大家同享的尊严中称霸。

我们把这种美学的观念叫做“神秘的”^①，它所取的或可能取的种种态度是数不清的。我们在这里简直不是置身于想象的科学境内，而是置身于想象本身境内，这想象采用印象与感受所供给的不同的材料来造成它的世界。我们只要指出一点就够了：这个神秘的机能有时被认成实践的；有时被认成认识与实践中间的媒介物，有时又被认成与哲学宗教并立的一种认识形式。

〔艺术的朽与不朽〕 人们有时从艺术与哲学、宗教鼎立这个看法推出艺术的不朽，因为艺术和它的姊妹们都属于绝对心灵的范围。有时人们认为宗教是可朽的，可以化为哲学，因此又宣告艺术的可朽，甚至已死或临死。这问题对于我们没有意义，因为艺术的功能既是心灵的一个必有的阶段，问艺术是否能消灭，犹如问感受或理智能否消灭，是一样无稽。但是上述意义的形而上学，既窳身于一个凭空设立的世界，我们毋庸从它的某些个别方面去批评它，正犹如我们毋庸批评亚尔契那花园^②的植物学，或是

① “神秘的美学” (mystical aesthetic)：特别指新柏拉图派的美学，重要的代表是普罗提诺 (Plotinus 205—270)。

② 亚尔契那花园：亚尔契那 (Alcina) 是意大利诗人阿里奥斯托 (Ariosto 1474—1533) 的杰作《疯狂的罗兰》中的一个女巫，她住在一个妖园里，把她的情人都变成禽兽木石。

阿斯陀尔浮^③ 海程的航行术。我们要根本拒绝参加那玩艺儿，根本否定上述意义的形而上学，批评才可以存在。

所以在哲学中没有所谓理智的直觉，犹如在艺术中也没有和这种理智的直觉品相类似的东西，除掉意识所能察觉的心灵的四度以外，没有什么审美的理智的直觉。心灵没有第五度（让我们复述一遍）或一个最高的机能，无论是认识的，实践兼认识的，想象兼理智的，理智兼想象的，或是其它我们可能想象到的任何一种机能。

③阿斯陀尔浮(Astolfo)：上述书中一个人物，游过乐园和月球，在月球上找到地球所丢掉的东西，连罗兰的神智在内。

第九章 论表现不可分为各种形态或程度，并评修词学

〔艺术的各种性质〕 人们常把艺术的性质列成很长的目录。本书既到了现阶段，既把艺术作为心灵的活动，作为认识的活动，作为一种特殊的认识活动(直觉的)研究过了，我们就可以见出那些繁复的判定艺术性质的话在实有所指时，不过是指我们已经见过的审美形式的类性，种性和个性^①。可以化归类性的，如前所述，是“整一”、“变化中的整一”、“单纯”、“独创”等性质，以及这些性质的字面的变相；可以化归种性的是“真理”、“真诚”等性质；可以化归个性的是“生命”、“活力”、“生动”、“具体”、“个性”、“特性”等性质。字面可以变来变去，却不会贡献什么新的科学的真理。表现本身的分析在上述一些结论中就已完全竣事了。

〔表现没有形态的分别〕 在另一方面，这问题也许会起来：表现是否有各种形态或程度的分别？心灵的活动既分为两度，每度又各再分两度，这再分成的度中之一，直觉的(即表现)度，是

^① “类性，种性和个性”(genera, species and individuality)：例如动物是类，人类是种，张三李四是个体。这里认识的活动是类，直觉的活动与理性的活动各是种，每个直觉品是个体。

否可再分为两个或更多的形态，或再分为表现的第一度，第二度，乃至第三度呢？这样继续地再分是不可能的，直觉品（即表现品）的分类固可容许，却不是哲学的：有几多个别的表现的事实，就有几个个体，这些个体除掉同为表现品以外，彼此不能互换。用经院派的话来说：表现是一个种，本身不能再作为类。印象或内容是常变化的：每一个内容与任何其它内容不同，因为生命中从来没有复现的事物；内容的变化无穷，正相当于表现的形式（即各种印象的审美的综合）也变化无穷，不可分门别类。

〔翻译的不可能性〕 与这道理相关的一个道理是翻译的不可能性；如果翻译冒充可以改造某一表现品为另一表现品，如移瓶注酒那样，那就是不可能的。在已用审美的办法创作成的东西上面，我们如果再加工，就只能用逻辑的办法；我们不能把已具审美形式的东西化成另一个仍是审美的形式。每一个翻译其实不外（一）减少剥损，以及（二）取原文摆在熔炉里，和所谓翻译者亲身的印象融会起来，创造一个新的表现品。就第一个情形说，表现品始终还是原文的那一个，翻译既有几分欠缺，就不是真正的表现品；就第二个情形说，表现品确有两个，但是两个内容不同。

“不是忠实而丑，就是不忠实而美”这一句谚语可以见出每个翻译者所必感到的两难之境。非审美的翻译，例如字对字的翻译，或是意译，对于原文都仅能算注疏。

〔评修词的品类〕 把表现品不正确地区分为各级，这在文学中叫做雕饰说或修词品类说^①。不过在其它艺术中也有作同样区

① “修词品类”（rhetorical categories）：修词学在欧洲从古希腊到现在都是一门重要的学问。修词学者喜欢把作品风格分类，古今中外皆然。我们只要记起钟嵘的《诗品》，刘勰的《文心雕龙》以及司空图的《二十四诗品》之类文学批评要籍，就可以明白修词品类的重要性。在欧洲情形亦复如此。克罗齐承认这些品类名目在经验上有它们的方便，但是否认它们在哲学上有任何价值。

分的尝试：我们只须提及关于图画雕刻所常用的字样如“写实的”和“象征的”形式之类。

“写实的”和“象征的”，“客观的”和“主观的”，“古典的”和“浪漫的”，“简单的”和“雕饰的”，“本义的”和“譬喻的”，“譬喻词的十四格”，以及字与句的修词格，“重复格”，“省略格”，“倒装格”，“重叠格”，“同义格”，“同形异义格”等等——这些和其它确定表现品的形态或程度的字样，如果要下明确的定义，就会显出在哲学的立场上是空洞的，它们不是捕风捉影，就是妄诞无稽。举一个代表的实例，比如“譬喻词”的最普通的定义是：“用另一个字来代替本义字。”请问：何必要讨这个麻烦呢？为什么要用非本义字代替本义字呢？明知有直路，为什么要绕弯路呢？也许象通常所说的，因为本义字在某些情形之下，没有所谓非本义字或譬喻词那样“富于表现性”。但是如果真是如此，那譬喻词在那里就恰是本义字，而所谓“本义”字就恰是“无表现性的”，所以也就是最不恰当的（最不本义的）。对于其它品类，我们也不难下同样基于真知卓见的评语。比如说“雕饰的”这个普通的品类，我们可以问：雕饰如何可以联上表现品？从外面联上吧？那么，雕饰与表现品总是隔开的。从内面联上吧？那么，它有两种可能，不是于表现品无益而有损，就是成为表现品的一部分，那就不是雕饰而是表现的一个要素，在它的整一体中不能划分和辨别。

修词的种种辨别贻害很多，是用不着说的，修词学虽常受攻击，而人们所反对的只是它的后果，对它的原则却仍谨守（这也许为表明哲学立场的始终一致）。在文学中叫做“美文”或“修词文”的那种恶劣的作品如果不由修词学而猖獗，至少也是从它得到理论上的辩护。

〔修词品类的经验的意义〕 上述诸名词我们都是从学校里学习来的(只是从来没有机会在严格的美学讨论中用得着它们,至多只是拿它们开玩笑,带点喜剧的意味),假如不是它们往往可作下列三种意义来用:(一)审美概念的同义语,(二)反审美概念表示,(三)不用于艺术和美学而用于科学与逻辑学(这是它们的最重要的用法),它们就不会走出学校的范围。

〔(一)这些品类名目用作审美事实的同义字〕 各种表现品,直接地按实地看去,不能分类;但是它们有些是成功的,有些是半成功的,有些是失败的。它们确有完善和不完善,成功和不成功的分别。上述各词以及其它类似的字样往往可以指成功的表现品以及各种失败的表现品。但是它们的这个用法是极不一致,极随便的,以至同是一字,有时用来称赞完善的作品,有时又用来诋毁不完善的作品。

比如有两幅画,一幅没有灵感,作者只呆笨地抄袭实物;一幅有灵感,但不很象实物;有些人会说前一幅是“写实的”,后一幅是“象征的”。另外有些人却不然,看到一幅画表现日常生活情景,很生动有情致,便说它是“写实的”;另一幅画只是一种枯燥的寓意画,便说它是“象征的”。在前一例中,“象征的”显然是指“艺术的”,“写实的”是指“不艺术的”;后一例却恰与此相反。难怪有些人热烈地主张真的艺术的形式必是象征的,写实的就不艺术;另一派人却作完全相反的主张。我们只好承认双方都对,因为每方用同样的字,却用不同的意义。

关于“古典主义”与“浪漫主义”的大争辩也往往起于这种字义的暧昧。有时“古典的”是指在艺术上是完善的,“浪漫的”则缺乏平衡,不完善;有时“古典的”是指枯燥的,做作的,“浪漫的”则为纯粹的,温暖的,有力的,真正富于表现性的。

因此，站在“古典的”一边反对“浪漫的”，或站在“浪漫的”一边反对“古典的”，都很可能同样有理。

“风格”一词也有同样的暧昧。有时据说每一个作者必须有风格；这里风格即指表现的形式。有时又据说一部法典或一部数学著作的形式没有风格，这又是犯了承认表现有各种形态的错误，以为表现有雕饰的，有赤裸的；其实风格既是形式，法典与数学著作，严格地说，也必各有风格。有时我们听到批评家们责备人“风格太多了”，或“照一种风格写作”。这里风格显然不指形式，或某种形态的形式，而是指不正当的矫揉造作的表现，一种不艺术的形式。

〔(二)它们用来指各种审美的欠缺〕 这些字样和分别也有一个并非毫无意义的用处，例如讨论一篇文学作品时，我们常听到这样的话：这是一个重复格，这是一个省略格，那是一个譬喻格，这又是一个同义格，或一个意义暧昧的字。意思就是说：这是犯了用许多不必要的字的错误(重复格)；这里错误却在用字太少(省略格)；这里错误在用字不恰当(譬喻格)；这里错误在用两个象是说两件事而实在只说一件事的字(同义格)；这里恰恰相反，一个字象是说一件事而实在是说两件不同的事(意义暧昧)。这些名词这样用来指责毛病，没有前一条所说的那个用处那样普通。

〔(三)它们超出审美范围而用于科学的意义〕 最后，修词学的术语有时虽没有如上所说的那种审美的意义，我们却以为它们也并非毫无意义，所指的东西确实值得注意，那就是它们用于逻辑学和科学的意义。假定了一个作家对一个科学的概念本来自有一个固定的字来表示，但是他发见这字以外，还有其它的字是人们惯用来表示同样意义的，于是他也偶尔用这些字。对于他本来自定作该意义用的那个固定的字而言，这些旁人惯用而

他也跟着用的字当然就变成有譬喻、同义、省略之类的分别了。我们自己在本书就常用，而且还要用这种语言，用意在使人容易明白我们自己用的或旁人用的一些字的意义。但是这种用法在科学和哲学的批评讨论中虽有价值，在文学和艺术的批评中却毫无价值。科学里有本义字也有譬喻字，同一概念可以在不同心理环境之下形成，所以也须用不同的语言来表现，可是一个科学家既已在这些不同的字样中抉择了某一个为恰当的，既已规定了他的科学的术语，于是一切其它的字就都是不恰当或借用的了。但是在审美的事实中只能有本义字；同一直觉只能有同一而且唯一的表现方式，正因为它是直觉而不是概念。

〔修词学在学校里〕 有些人虽承认修词品类在审美的观点上不存在，却仍相信它们的效益，以为它们在研究文学的学校里尤其有功劳。我们却不能了解错误与混淆如何能训练心智作逻辑的分辨，或是有助于为它们所扰乱而且弄昏了的一门学问的教学。人们也许以为这些分别，就其为经验的分类而言，可以帮助学习和记忆，象我们在前面关于文艺的种类所承认的。我们对这一层并不反对。修词品类还另有一个目的须留在学校里，就是留在学校里受批评。过去的错误的学说不宜忘掉不谈，因为各种真理都要在和错误斗争之中，才能维持它们的生命。我们如果不把修词品类加以说明和批评，它们就有复兴的危险，我们不妨提及，它们正充作最新的心理学的发见，在一派语言学家中间复兴起来了。

〔诸表现品的类似点〕 从上面的话看，我们好象想否认不同的表现品或艺术作品之中有任何类似点来联系。类似点确存在，根据这些类似点，我们才能把艺术作品安排在这个或那个组别里。但是这些类似犹如在许多人中所可发见的类似点，不能看成

有概念的定性。这就是说，这些类似纯是所谓“一家人相象”，起于诸作品所由发生的历史背景以及艺术家们中间的心灵相通的渊源；我们如果把同一、附属、并行以及表示其它概念关系的字样用到这些类似上面去，便不正确。

〔翻译的相对的可能性〕 就因为有这些类似点，翻译才有相对的可能性；不作为原表现品的翻板（这是翻译所做不到的），而作为类似的表现品的创作，与原文有几分相近。好的翻译是一种近似，自有独创的艺术作品的价值，本身就站得住。

第十章 各种审美的感觉以及 美与丑的分别

〔感觉一词的各种意义〕 进一步来研究一些较复杂的概念，在这些概念中审美的活动须与它类事实合在一起看，并且来说明这些概念如何联合或复杂化，我们首先就要讨论“感觉”一个概念和一些叫做“审美的”感觉。

在哲学术语中，“感觉”是意义最丰富的一个字。我们前已遇见过它一次^①，它是用来指在被动状态的心灵，即艺术的素材或内容的许多名词之一，所以它与“印象”同义。我们另有一次遇见过它^②，意义却完全不同，它是指审美的事实的非逻辑性和非历史性，那就是纯粹的直觉，是既不界定概念又不肯定事实的一种真实。

〔感觉当作活动〕 但是感觉在本章不作上述那两种意义用，也不作指心灵的其它认识形式那些意义用（它时常是这样用的），

① “感觉”即feeling，参见第147页注①。

② 审美事实的非逻辑性和非历史性，见第3章，但是克罗齐在那里并未用“感觉”这个名词。

但只当作一种特殊的心灵活动^①，其性质是不关认识的，有“快感”和“痛感”的正负两极。

这个活动常使哲学家们很受窘，他们不是否认它为活动，就是把它归到“自然”里，不把它摆在心灵的范围之内。但是这两个看法都有许多很大的困难，任何人如果仔细想过，都不会接受它们。因为我们既然除非把活动当作心灵的性相，把心灵的性相当作活动，对于活动与心灵的性相就别无所知，所谓非心灵的活动或“自然的活动”究竟是什么呢？这里“自然”在定义上就只是被动的，惰性的，机械的，物质的。就另一方面说，否定感觉有活动的性质又绝对不行，现于感觉中的快感痛感两极就显出具体的而且可以说是生动的活动。

〔感觉与经济活动的统一〕 这个批判的结果应该使我们特别感到极大的困难，因为在上文心灵系统的概要中，我们没有留一个地位给我们不能否认的这个新活动。但是感觉的活动，虽是活动，却并不是新的。在我们所略述概要的心灵系统中它本已分得地位了，不过另有一个名称，那就是“经济的活动”。叫做“感觉”的活动不过是我们曾认为与伦理的活动有别的那一种较简单而基本的实践活动，它只是起于要达到私人目标的欲念和意志，不经过道德的决定。

〔评快感主义〕 感觉之所以往往被认成一种有机的或自然的活动，那是由于它不能与逻辑的、审美的或伦理的活动相混。从那三种活动（只有这三种是承认过的）的观点来看，感觉象是不在

^①心灵活动，原文只是“活动”（activity）。克罗齐以为只有心灵才有活动，活动即认识与实践的总称。它与“被动”对立，“被动”是“自然”的特征，所以心灵与自然对立。被动是素材，活动才有形式，所以素材与形式的对立，也就是自然与心灵的对立。这里我们用心灵活动，以便读者易于了解，读者须记住克罗齐所谓活动都是心灵活动。

真正的心灵的范围之内，几乎只是一种自然的决定，或是心灵在未脱自然状态时的决定。从这个看法，另一个常提出来的学说的真理也可见出：就是以为审美的活动，象伦理的和理智的活动一样，并非感觉。感觉既已被默认为经济的意志，这个学说是不可反驳的。这学说所驳斥的是“快感主义”^①。快感主义把一切心灵的形式都简化成一种，而这一种形式也就因此没有特性，变成一种暧昧的神秘的东西，如同“一切牛在深夜里都现得是乌黑的”。既然做到这步简化和剥夺，快感主义者在活动中于是就只看见快感与痛感而看不见其它的东西。在艺术的快感与消化通畅的快感之中，在善良行为的快感与张开肺腑呼吸清新空气的快感之中，他们都看不出有什么重要的分别。

〔每种活动都有感觉陪伴〕但是依本章所下的定义，感觉的活动虽不能代替一切其它形式的心灵活动，我们却并非说它不能陪伴它们。它其实必须陪伴它们，因为它们一方面彼此互有密切的关系，一方面又各与基本的意志的形式有密切的关系。所以它们各有个别的意志以及生于意志的叫做感觉的快感和痛感做陪伴。但是我们不应把陪伴混为主体，以此代彼。真理的发见，或道德责任的完成，都引起我们的欢欣，使我们整个生命震颤；我们因为达到这两种心灵活动的目的，同时也就达到这两种活动在实践上所趋赴的目的。不过经济的或快感的满足，伦理的满足，审美的满足，理智的满足，四者虽如此相联，却仍各各不同。

一个常问到的问题（这确实象是美学生死攸关的问题）也就

①快感主义(hedonism)：要旨是人类行为都受快感与痛感的决定，不是趋乐，就是避苦。英国功利主义派哲学家边沁和穆勒都提倡快感主义。在美学上快感主义把艺术所产生的快感与一般感官方面的快感混为一谈。这种看法从古希腊到现在都有人主张。这字普通译为“享乐主义”，带有纵欲的意味，不妥。

因此得到解答：感觉与快感还是在审美事实之先，还是在后，是原因还是结果呢？我们须先把这问题放大，使它包括各种心灵活动中间的关系，然后回答说：在心灵的整一体中，我们不能谈原因和结果和时序上的先后。

上文所说明的关系既已成立，审美的、道德的、理智的，甚至有时叫做经济的，各种活动所伴的感觉性质如何，就不必研究了。就经济的感觉而言，很显然的那不是两个而只是一个名词，研究经济的感觉势必就是研究经济的活动。就其余三项而言，我们应注意的不是那名词（感觉）而是那形容词（审美的等等）：“感觉”之上有“审美的”“道德的”和“逻辑的”说明它的性质，就可以说明它如何着色成为审美的，道德的，和逻辑的；至于孤立地研究感觉本身，就无从说明那些返光和着色。

〔感觉中几个常见分别的意义〕 由此可以得出另一个结论：我们无须再保留一些著名的分别，例如价值或价值的感觉与只关快感不关价值的感觉的分别，无所为而为的快感与有所为而为的快感的分别^①。客观的感觉与非客观的（即只是赞许或纯快感的）主观的感觉（可与德文*gefallen*与*vergnügen*的分别^②参较）等等。这些分别原意在使真善美三种心灵的形式不与第四种形式相混，这第四种形式究竟是什么，还没有人知道，所以游离不定，酿成许多笑话。在我们看，这三种形式就已完备了，因为我们可以更直接地见出上述分别，如果把自私的、主观的、仅为愉快的感觉

① “有所为而为的快感与无所为而为的快感”（interested and disinterested pleasures）；interest这字有实际利害的意义，关系实际利害，带实用目的的活动是“有所为而为的”，不关系实际利害，不带实用目的的活动是“无所为而为的”。这个分别是康德提出的，他认为审美只产生无所为而为的快感。

② 德文*gefallen*与*vergnügen*的分别是被动与主动的分别，前者可译“物使我怡悦”，后者可译“自己怡悦”。

也纳入心灵的较有体面的几种形式中去^①，从前把价值的感觉与仅为快感的感受的对立，看成心灵性相与自然性相的对立（我们和旁人都这样看过），以后我们就只把它看成价值与价值之中的分别了。

〔价值与反价值：对立面及其统一〕 感觉或经济的活动如上文所说，分为正负两极，快感与痛感；这可以拿“有用的”与“有害的”两词来代替。这正负两极如上文所说，是感觉的活动性的特征，而且在一切形式的活动中都可见出。如果这一切形式的活动都是价值，它们就各有“反价值”和自己对立^②。无价值不一定是反价值，要有反价值，必须活动与被动互相挣扎，互不相下；因此这种迷惑不知所措的受阻碍的活动就现出矛盾与反价值。价值是自由生展的活动，反价值则与此相反。

对这两个名词既下了这个定义，我们就可安心了，无须再进而讨论价值与反价值的关系，即诸对立面的问题（那就是它们是否应作两元的去看，看作两个实在或两类实在，如同善神与恶神，天仙和魔鬼，互相仇视，或是看作一个统一体，统一体其实也含对立面）。我们的目的在阐明审美活动的性质，而且目前在阐明美学中一个最暧昧最惹争辩的概念，即美的概念，价值与反价值两词如上定义已经够用了。

〔美当作表现的价值或干脆地当作表现〕 审美的、理智的、经济的和伦理的价值与反价值，在流行语言中有各种称呼，例如“美”，“真”，“善”，“有用的”，“方便的”，“公平

①指上文所说的真善美。

②“价值”(value)与“反价值”(antivalue)：例如“善”是价值，“恶”便是它的反价值。心灵活动自由发展，则有成功的表现，理解或道德行为，即有价值；它与被动矛盾冲突而不能克服，则有不成功的表现，理解或道德行为，即有反价值。

的”，“正确的”等等，指心灵活动的自由生展，即成功的行动，科学研究，和艺术创造；“丑”，“伪”，“恶”，“无用的”，“不方便的”，“不公平的”，“错误的”等等，指迷惑的失败的活动。这些字在语言习惯上不断从某一类事实移用于另一类事实。例如“美”不但用来指成功的表现，而且也用来形容科学的真理，成功的行动，和道德的行动，例如说“理智的美”，“美的行动”，“道德的美”。要想适应这些变化无穷的习惯用法，就会闯进字面主义的迷途，许多哲学家和美学家们都曾这样迷过路。因为这个道理，我们一直到现在都小心避免用“美”字来指成功的表现这种正价值。但是既经许多说明，误解的危险已消灭了，而且我们也看得出，在流行语言中与在哲学中，占势力的倾向是把“美”字的意义限于审美的价值，所以我们觉得以“成功的表现”作“美”的定义，似很稳妥；或是更好一点，把美干脆地当作表现，不加形容字。因为不成功的表现就不是表现。

〔丑，丑之中美的因素〕 因此，丑就是不成功的表现。就失败的艺术作品而言，有一句看来似离奇的话实在不错，就是：美现为整一，丑现为杂多。所以我们常听到有几分是失败的艺术作品的“优点”，这就是其中“一些美的部分”；完美的作品就没有这种情形，我们不能列举它们的优点，指出某某部分为美，因为它们既是完整的融会，通体就只有一种价值。生命流注于全体，不退缩到某某个别部分。

不成功的作品可以有各种程度的优点，甚至于最卓越的优点。美并没有程度上的差别，所谓较美的美，较富于表现性的表现，较恰当的恰当，是不可思议的。丑却不同，它有程度上的差别，从颇丑（或几乎是美的）到极丑。但是如果丑到极点，没有一

点美的因素，它就因此失其为丑，因为它没有借以生存的矛盾^①。反价值就会变成无关价值；活动就会让位给被动，不和它争斗；有活动与被动对抗，才有矛盾冲突。

〔不美不丑的表现品不存在〕 分别美丑的意识所根据的是审美活动借以发展的冲突与矛盾，因此当我们从最繁复的表现品递降到简单的以至于最简单的表现品时，分别美丑的意识当然就逐渐薄弱以至完全消失。于是有一种错觉因之而起，以为有些表现品，即得来不费工夫，容易而自然的表现品，是不美不丑的。

〔真正的审美的感觉以及陪伴的或偶来的感觉〕 美与丑的奥妙都可以纳在“成功的表现”和“不成功的表现”这两个平易的定义里面。如果有人反驳说：世间有些完善的审美的表现品不引起快感，而其它甚至是失败的表现品却能引起极大的快感，我们就要奉劝他们集中注意于审美的事实，于真正的审美的快感。审美的快感往往为起于题外事实的快感所加强，或则无宁说，所夹杂；这些快感只是偶然与审美的快感夹在一起。诗人或其它艺术家在初次见到（直觉到）他的作品，在他的印象获得形式，而他的面孔放射出创造者的神圣的喜悦的时候，他所感到的就是纯粹的审美的快感。就另一方面说，一个人做了一天工作，进戏院去看喜剧，他所尝到的就是一种混合的快感：休息与娱乐的快感，笑着在他的棺材上拔去一根钉似的快感，这种快感只是剧作者与演剧者的来自艺术的真正审美快感的陪伴。一个艺术家工作完成时，看着自己的工作所生的快感也是如此，在真正的审美的快感之外，他还尝到一种完全不同的快感，由于沾沾自喜的心情得到满足，

^①极丑失其为丑，丑是一各反价值，起于活动与被动的矛盾，极丑则活动消失，全是被动的，没有矛盾，它就不是对价值而言的反价值，只是无关价值(non-value)。

甚至想到他的作品所能得到的经济的利益^①。

〔评外表的感觉说〕 在近代美学中还另设一类审美的感觉，叫做“外表的感觉”^②；它们不起于形式，不起于艺术作品本身，而起于作品的内容。人们常说：艺术的表象所引起的快感与痛感有无数变化。我们陪着戏剧或小说中的人物，图画中的形体，或音乐的曲调一齐焦急发抖、欢欣鼓舞、胆战心惊、笑、哭或想望。但是这些感觉却不象艺术之外实际生活所当引起的感觉那样；或则说，它们和实际生活的感觉在性质上相同，不过在分量上是冲淡了的。审美的外表的快感和痛感看来是较轻微些，浮浅些，流动些。我们在这里无须讨论这些“外表的感觉”，理由是我们已经讨论得很多了；一直到现在，我们都在讨论它们。它们究竟是什么呢？可不就是一般感觉经过对象化，经过直觉和表现么？它们当然不能象实际生活中的感觉那样热烈生动地搅扰我们，因为那些感觉是素材，而它们是形式，是活动；那些感觉是真正生活中的感觉，而它们是直觉品，表现品。“外表的感觉”一词，在我们看，不过是一个赘词，我们可以毫无顾忌地把它一笔勾销。

① 这段主旨在说明审美的快感与非审美的快感的分别。审美的快感起于见到成功的表现，非审美的快感起于实用需要的满足，例如有些颜色使我们生快感，完全由于它适合生理要求或唤起愉快的联想，青色就是如此，眼睛喜看青色，因为它的刺激适合眼睛的组织，而且唤起田园宁静新鲜的联想。这不能算是审美的快感。在一幅画中青色是一个完整谐和的形象之中一个因素，有表现性，才能唤起审美的快感，近代实验美学的一个根本错误在于忽视这个分别。

② “外表的感觉” (apparent pleasures) 也许叫做“同情的感觉” (sympathetic pleasures) 还更妥当。例如看《水浒》武松打虎一段，未把虎打杀以前我们和武松一样提心吊胆，既把虎打杀，我们和他一样兴高采烈。这些都是实际生活中的感觉冲淡了的。

第十一章 评审美的快感主义

快感与痛感本寓于一切经济的活动，而且陪伴着一切其它形式的活动。一般的快感主义就从此出发。我们反对这个学说，因为它把能容者与所容者^①混为一事，除快感的作用以外不承认其它作用；因此我们也就反对这个学说的一个支派，审美的快感主义；这虽不把一切活动，至少把审美的活动，看成只是一种感觉^②，而且把产生快感的表现品（这就是美的东西）和只是产生快感的（美感以外产生快感的）东西相混。

〔评美与高等感官的快感的混淆〕 审美的快感主义的看法有几种。一个最古的看法是把美的东西看作凡是可使耳目，即所谓“高等感官”，发生快感的东西。从前人开始分析审美的事实时，总难免把一幅画或一曲乐看成视觉或听觉的印象那一个误解，并且很难正确地解释瞎子不能欣赏画，聋子不能欣赏音乐那一个浅显的事实。审美的事实并不依靠印象的性质，任何感官的印象都可以提升到审美的表现，却不一定就必须提升到审美的表现。要把这番道理显示出来，象我们所显示的，颇非易事，只有把这

①能容者指各种心灵活动，所容者指痛快感觉。

②这就无异于不承认有一种特殊的活动为审美的活动。

问题的一切其它可能的学说都试过以后，才会见出这道理。任何人主张审美的事实就是使耳目生快感的東西，都无法辩驳另一派人的主张，以为美的东西就是一般产生快感的東西，烹调术，或是(象有些实证主义者所称呼的)“胃口美”，也应包括在美学里。

〔评游戏说〕 游戏说^①是另一种审美的快感主义。游戏这个概念往往可助人了解表现的活动性：据说人在未开始游戏时，还不真正地是人(在开始游戏时，他才把自己从自然的机械的因果律解放出来，作心灵的活动)，人类最初的玩艺就是艺术。但是“游戏说”既也指发泄身体的富裕精力所产生的快感(这是一种实践的事实)，它就不免要承认任何玩艺都是审美的事实，或承认艺术就是一种玩艺，因为象科学和任何其它东西，艺术也可以作为玩艺的一个节目。只有道德不能起于游戏的意志(道德永不会被人认为起源于游戏)，相反地，游戏的行动却要受道德的节制。

〔评性欲说与胜利说〕 最后，有些人设法把艺术的快感看成性欲的快感的回响，还有些最近的美学家很有把握地把审美的事实溯源到征服和胜利的快感，或是象另一些人所补充的，溯源到男人要征服女人的欲念^②。这个学说还有许多关于野蛮风俗的传闻作证，那究竟有多少可靠，只有天知道！其实并不必求证于野

① “游戏说”(the play theory)，发源于德国诗人席勒(Schiller 1759—1805) 主旨在以为艺术与游戏相同，都是过剩精力发泄于自由活动。后来英国学者斯宾塞(Spencer 1820—1903)也主张游戏说。

② 奥国心理学家弗洛伊德是性欲说的著名的倡导者。他以为性欲本能最强，受道德、宗教、法律等等社会力量的压抑，于是沉到潜意识里去；力量仍在，时图爆发，文艺把这种潜力引导发泄于社会所允许的途径。胜利说的倡导者是弗洛伊德的弟子阿德勒(Adler)，要旨在人发觉自己有缺陷，便起“在上意志”(the will to be above)或“男性的抗议”，不但把缺陷弥补起来，而且还超过没有缺陷时所能做到的程度。

蛮人，在普通生活情况中，我们就常看到诗人们用他们的诗作自己的装饰，象公鸡耸冠，火鸡张尾那样。但是任何人这样做，就他这样做来说，就失其为诗人，变成一个可怜的傻瓜，一个象公鸡火鸡的傻瓜，而且征服女人的欲望也与艺术毫不相干。这种学说不正确，正犹如看到从前有宫廷诗人，而现在也有卖诗帮助生活，纵然不完全靠卖诗过活的诗人，就说诗是“经济的”产品。这种推理和定义已替唯物史观吸引了一些热烈的信徒。

〔评同情说的美学。内容与形式在同情说中的意义〕 另一个不象前一说那样粗俗的思潮把美学看成研究同情的科学，研究凡是我们所同情的，凡是能吸引、能引起欢欣、能引起快感和赞赏的东西。但是同情的东西不过是引起快感的东西的意象或表象。唯其如此，它是一个复杂的事实，其中有一个不变的因素，即表象的审美的因素，有一个变动的因素，即由种种不同价值所产生的无数种类的快感的因素。

在日常语言中，人们常不愿意把一个表现品称为“美的”，除非那个表现品是表现同情的。因此，美学家和艺术批评家的见解与寻常人的见解常相冲突，寻常人很难相信苦痛和卑鄙的形象能够美，或至少怀疑这种形象有资格可以和产生快感的善的事物的形象比美^①。

如果我们分出两种科学，一个研究表现，一个研究同情；如果同情的东西不象我们所说的那样复杂而是特种科学的研究对象；上述冲突也许可以化除。如果把重点放在表现的事实，它就归入美学，即表现的科学；如果把重点放在产生快感的内容，

① “同情说的美学”(the aesthetic of the sympathetic)主张艺术的题材须能引起观众的道德的同情。十八世纪英国博克(E.Burke)是同情说的代表。

我们就回到关于本质是快感的(功利的)事实的研究,不管这些事实如何复杂^①。还有一种主张把内容与形式的关系看成两种价值的总和,那也可以溯源到同情说。

〔审美的快感主义与道德主义〕 上述诸学说都把艺术看成只关快感的事物。但是审美的快感主义是站不住的,除非它结合上一般的哲学的快感主义,不承认快感之外有任何其它形式的价值。哲学家们若是承认一个或一个以上心灵的价值,如真理或道德,他们每遇到下列问题必须提出时,就不大肯接受这种快感主义的艺术观。这些问题是:艺术应做的事是什么?它应该有什么用处?它所生的快感是否可以放纵呢?到什么程度为止呢?如果美学当作表现的科学,“艺术目的”这个问题是不可思议的,如果美学当作同情的科学,这个问题就有一个明显的意义,需要解答。

〔道学否定艺术,教书匠辩护艺术〕 解答显然只有两种,一种是完全反对艺术的,一种是对艺术要加限制的。头一种可以叫做“道学的或苦行者的”答案,在思想史上虽不常见,却也见过几次。它把艺术看成感官的麻醉剂,所以不但无用而且有害。我们应该竭力使人类心灵解脱艺术的骚扰。另一个答案可以叫做“教书匠的,或道德兼功利的”答案,它收容艺术,但是要它合于道德的目的,用纯洁的快感推助人向作者所指的真与善两条路走,要它在装智慧与道德的杯口上涂上甜蜜。

如果把教书匠的看法分为两种,一种是理智主义的,以艺术的目的在引人向真;一种是道德兼功利主义的,以艺术的目的在

^①这段主旨在反对把道德的同情所生的快感与审美的活动所生的快感混为一事。

引人向实践的善，这种分别却是错误的。勉强把教育职责加给艺术，既是一个预求预计的目的，就不复纯是认识的事实，而是认识的事实变成实践行动的根据；所以它不是理智主义而是教训主义与实用主义。其次，教书匠的看法也不能分为纯粹功利主义的和道德兼功利主义的两种，因为人们若是只承认个人的满足（个人的欲望），他们就是快感主义者，正因为他们如此，他们就无需替艺术寻出一个究竟的目的。

我们讨论到现阶段，解释了这些学说，就无异于驳倒了它们。我们只须说：在教书匠的艺术观之中可以寻出另一理由，说明何以有人错误地主张艺术的内容必经选择，以求达到某些实践的效果。

〔评纯美说〕 艺术只关“纯美”说有时被人提出来反对快感主义的与教书匠的美学，而且为艺术家所热烈赞许：“上天把我们的一切欢乐都放在纯美里，诗就是一切。”^①如果这一说是指艺术不应与感官的快感（功利的实用主义）相混，也不应与道德的实践相混，则我们的美学就应该可以戴上“纯美的美学”一个头衔。但是如果它是指（它实在常指）什么神秘的、超经验的、我们可怜的人类世界所不知道的、精灵的、神佑的东西，而不是表现，则我们必须回答说：我们既然认为美纯是心灵的表现，就不能想象到有哪一种美比这更高，更不能想象到美可以没有表现，美可以脱离它本身。

^①意大利诗人邓南遮(Gabriele d'Annunzio 1864—1938)的话。

第十二章 同情说的美学和一些假充审美的概念

〔假充审美的概念和同情说的美学〕 同情说曾引生一系列的概念，使它们流行于各派美学中(两种影响对它推波助浪，一是全凭幻想的形而上学的带神秘色彩的美学，一是假定在同一作者在同一著作中随便摆在一起的东西之中有逻辑的关联那一个盲目的传统看法)，我们只须列举这些概念，就可以见出我们在本书中要坚决驳斥它们的道理。

这些概念的目录甚长，简直数不完：悲剧的，喜剧的，雄伟的，起怜悯的，动人的，可笑的，悲伤的，愁惨的，悲喜剧夹杂的，诙谐的，雄壮的，尊严的，郑重的，严肃的，有气派的，高贵的，装饰的，秀美的，有吸引力的，激烈的，娇媚的，田园的，哀婉的，怡适的，暴烈的，直率的，酷虐的，卑鄙的，可恶的，可嫌的，可怕的，令人作呕的，这个名单可以任意拉长。

因为同情说以唤起同情的东西为特殊对象，它当然不会忘记这一类东西的一切变种，一切混种和一切等级，从唤起同情的东西最高贵最强烈的表现，一直递降到它的相反者，起反感的和起嫌恶的东西。起同情的内容既然被认为“美”，起反感的内容既然被认为“丑”，一些变种(如悲剧的，喜剧的，雄伟的，起怜悯

的之类)对于这种美学就形成在美与丑之中的各种等级与各种细微差别了。

〔评艺术丑与征服丑的学说〕 同情说的美学既尽其所能，列举这些变种，而且把它们下了定义，于是就来讨论丑在艺术中应占什么位置的问题。这问题对于我们却没有意义，我们不承认有丑，只承认有反审美的，或不表现的，这永远不能成为审美的事实的一部分，因为它是审美的事实的对立面。但是在我们所批评的这个学说中，这问题的提出与讨论就足见在它所根据的、谬误的有毛病的艺术观(把艺术简化为起快感的事物的表象)与范围较大的真正的艺术观之中，有设法调和的必要。因此它勉强设法确定某些“丑”(起反感的)的实例，为什么理由，用什么方法，可以容纳到艺术的表现里面去。

它的答案是：丑先要被征服，才能收容于艺术；不可征服的丑，例如“可嫌的”和“令人作呕的”，就不能收容于艺术。还有一层，丑容纳于艺术时，它的职责在借反称来加强美的效果(美的就是起同情的)，起快感的事物借这些反称而显得更有力，更叫人欢喜。快感来在禁戒与苦痛之后，愈见得强烈，这本是老生常谈。所以丑在艺术中也被看对于美有功效，它对审美的快感是刺激剂和调味剂^①。

同情说的美学倒塌了，那个改良的快感主义，称呼很堂皇的“丑的征服”说，以及上述那些与美学毫不相干的一些概念的名目和定义，也就随之倒塌了。美学不承认有起同情的，起反感的，以及它们的变种，它只承认有表现那种心灵的活动。

^①丑被征服以后才能收容于艺术，产生“雄伟的”、“喜剧的”之类印象，这是十九世纪德国学者梭尔格(Solger 1780—1819)，梵依斯(Weisse 1726—1804)诸人的主张。

〔各种假充审美的概念属于心理学〕 不过上述那些概念在许多美学著作中既占过重要的地位，我们就应对它们的性质作一个较详尽的说明。它们应该有什么样的地位？从美学中排出了，它们应该被哪一部门哲学容纳呢？

它们实在无地可容身，因为它们都没有哲学的价值。它们不过是一些分类，这些分类可以用极不一致的方法去分，也可以随意增加，来把人生的一切价值与反价值的无穷组合与分别都归纳到一起。它们之中也有些具有特别积极的意义，例如美的，雄伟的，弘大的，庄严的，郑重的，重大的，高贵的，感发兴趣的之类；有些只具有主要的是消极的意义，例如丑的，起痛感的，可恶的，可怕的，过大的，奇怪的，枯燥的，夸张的之类；也有些具有混合的意义，例如喜剧的，温柔的，愁惨的，诙谐的，悲喜剧夹杂的之类。这种复合是无穷的，因为个别事物是无穷的；因此，我们无法建立这些概念；除非用自然科学的勉强求近似的方法，把它们既不能悉举又不能以哲理思考了解和征服的那个实在界，尽量作最妥善的分类。心理学既是一种自然科学，任务在就人的心灵生活建立一些类型与系统（这个科学的性格纯粹是经验的与描写的，现在已日渐明显了）。上述诸概念既不属于美学，又不属于一般哲学，就只好交给心理学了。

〔这些概念不能有严格的定义〕 上述诸概念，象一切其它心理学的建构一样，不能有严格的定义，因此也就不能互相推演，由此得彼，也不能联络成为一个系统。尽管有人常作这样企图，也总是浪费时间而得不到好结果。替它们下哲学的定义既已公认为不可能，就是退一步找公认为真确的经验定义也还是不可能，因为经验的定义总不是唯一的而是无数的，随下定义的情形和目的而异，不能为某一单独事实下一单独定义，很显然，如果只有

一个唯一的定义有真理的价值，它就不是经验的定义而是严格的哲学的定义了。就事实说，上述诸名词中随便哪一个每次被人运用时，同时也就被人给了一个明白说出的或是默认的新定义。这许多定义彼此相较，在某一点上总有些差别，尽管差别很微，每一定义总是暗中针对某一个别事实，本来只是当时注意所及的特殊对象，却被提升到一个普遍类型的地位；所针对的个别事实不同，定义也就因而不同。因此，这些定义中没有一个能使作者或听者满意。因为过了一些时候，他又碰见一个新事例，看出原来那个定义用到这上面来，多少有一点不够，不恰当，需要略加修改。所以我们应让作者或说话者自由替雄伟的，喜剧的，悲剧的，或诙谐的诸词下定义，随当前的时宜，适应当前的目标。如果要一个有普遍性的经验的定义，我们只能提出这样一个：雄伟的（或是喜剧的，悲剧的，诙谐的等等）就是由已用或将用这些字眼的人们这样称呼它或将要这样称呼它的一切事物。

〔实例：雄伟的，喜剧的，诙谐的诸词的定义〕“雄伟的”是什么呢？一种惊人的道德力量的不期然而然的出现：这是一个定义。但是另一个定义对于虽是惊人的而却是不道德的、破坏力量的出现，也承认它是雄伟的。这也并不比前一个定义差。这两个定义都含混而不精确，须等到一个具体的情境，有一个实例，才能把“惊人的”和“不期然而然的”所指的意义弄明白。它们都是量的概念，但是“量”也并不准确，因为没有方法可以测量它们；它们骨子里都是譬喻词，或是逻辑的赘词^①。

“诙谐的”可以下定义说是泪中的笑，苦笑，从喜剧的到悲

^① “雄伟的” (the sublime)：讨论“雄伟”的学者以博克、康德、黑格尔诸人为最著。

剧的或从悲剧的到喜剧的那种突然转变，浪漫式的喜剧的，雄伟的反面，对于每一种作伪的企图宣战，想哭而又害羞的怜悯，不针对事实而针对理想本身的笑。在这许多定义以外，你若乐意，还可以增加，看你怎样要借你所给的定义，来见出这个诗人或那个诗人，这首诗或那首诗的特殊面貌；这面貌，就它的特殊性来说，就是它本身的定义，虽是暂时的。有限定范围的定义，却是唯一恰当的定义^①。

“喜剧的”定义有人这样下过：看到一种离奇古怪的东西起不快感，心里马上就有较大的快感接着来，由于本来期待看到一种重要事物而呈紧张状态，可是后来并没有看到这种重要事物，心力因此弛懈。比如说，在听一个故事，描写某人有意要做一件伟大的英雄事迹，我们在想象中预期一个伟大的英雄行动发生，于是集中心力准备着看它。可是突然间来的不是那伟大的英雄行动，象故事的开头和它的语气让我们所预期的，而是预料不到的变成一种渺小、卑鄙、愚蠢的行动，毫不能满足我们的预期。我们算是受了骗，这骗的发觉带来一阵不快感。但是这一阵不快感好象被马上接着来的东西征服了：我们从此可以弛懈我们的紧张的注意，把原来的积蓄起来的而此后用不着的心力放松，自觉轻松而愉快。这就是喜剧和它的生理上的陪伴——笑——所生的快感。如果已发生的那件不愉快的事损害我们的利益，那就没有快感，笑就会马上闷住，心力就会被其它较重大的发觉拉得紧张，过度紧张。如果这种较重大的发觉不出现，而全部损失不过是我们的预先揣度略受欺骗，则有心力富裕的感觉跟着来，很够赔偿这轻微的失望。关于喜剧的一个最正确的近代的定义，用很少的话

^① “诙谐的” (the humorous)，普通译为“幽默”。

说出来，就是如此^①。这定义自夸能包括过去许多喜剧的定义，加以证实或修正，例如古希腊到现代，从柏拉图在《斐利布斯》对话里所下的定义^②，更较明白的亚理斯多德的定义(这把喜剧的看成“没有痛感的丑”)^③，到霍布斯的定义(这把它认成自己优于旁人的感觉)^④，康德的定义(这把它认成紧张的弛懈)^⑤，以及他人所提议的定义(这把它看成大与小，有限与无限等等的冲突)^⑥。但是仔细一看，上述分析和定义在外表上虽很详尽精确，而所列举的诸特性则不仅可适用于喜剧的，也可适用于一切心灵的作用，例如痛感与快感的承续交替，以及意识到力量和它的自由扩张所生的愉快。上述定义只借一些不能确定限度的分量上的定性来作分别，所以它们仍是一些含混的字眼，要看所指的某某特殊的喜剧的事实，以及说话人的心理状态，才能见出几分意义。如果以太认真的态度对付这些定义，那就不免象让·保尔^⑦关于一切喜剧的定义所说的话：那些定义的唯一的好处就在“它们自己是喜剧的”，他们无法用逻辑的方法下喜剧的定义，于是在实

① “喜剧的”(the comic)，这里的定义虽是综合的，大体上是康德和叔本华的学说。

② 见柏拉图的《斐利布斯》(Philebus 47—50)：“拿朋友的愚蠢作笑柄时，我们一方面有妒忌所伴的痛感，一方面又有笑所伴的快感。”

③ 见亚理斯多德的《诗学》(Poetics 1449; 32—35)：“喜剧描写人们比常人坏些，坏并非指任何一种和每一种过失，只是指一个特种的过失，就是可笑的，这原是丑的一种；丑就是一个失误或缺，对旁人不生痛感或伤害的。”

④ 霍布斯(Thomas Hobbes 1588—1679)：英国哲学家，主张人性本恶，在他的名著《人性论》里说：“笑的情感只是在发见旁人的弱点或自己过去的弱点，突然念到自己的某优点所引起的‘突然荣耀’的感觉。”

⑤ 见康德的《审美判断力的批判》：“一种紧张的期望突然消失，于是发生笑的情感。”

⑥ 这是十九世纪德国美学家立普斯(Theodor Lipps 1851—1914)的看法。

⑦ 让·保尔(John Paul 1763—1825)德国小说家，以谈谐著名，有专著论美学。

在界中造成喜剧的事实。谁会用逻辑的方法定一个界线，来划分喜剧的与非喜剧的，笑与微笑，微笑与严肃呢？或是把生命所流注的有差别而却又相衔接的整体，割成无数分得清楚的部分呢？

〔这些概念与审美的概念的关系〕 尽可能地区分为上述那些心理学的概念的那些事实，除掉两点以外，与艺术毫无关系：第一点是普遍的，就是那些事实全体，就其为人生的材料而言，都可以成为艺术表现的对象；第二点是偶然的，就是审美的事实往往也能成为上述那些心理作用的对象，例如象但丁或莎士比亚那样大的艺术家的作品可以引起雄伟的印象，而一个庸俗作家的尝试可以引起滑稽的印象。

但是这里的心理作用也与审美的事实无关，审美的事实只关审美的价值（即美与丑）的感觉。但丁所描写的法利那太^①在审美的观点看是美的；如果这位角色的意志力也显得雄伟，或是但丁所给他的表现，由于他的伟大的天才，比起能力较薄弱的诗人的表现，显得雄伟，这些都出乎审美的看法范围之外。我们再申述一句：审美的看法始终只关心表现是否恰当，这就是说，它是否美。

①法利那太(Farinata)：但丁的《神曲·地狱》的一个角色。他生前是佛罗伦萨的保皇党的首领。

第十三章 自然与艺术中的 “物理的美”

〔审美的活动与物理的概念〕 审美的活动虽与实践的活动不同，而它的表现却总是伴着实践的活动。因此它有它的功利的与快感主义的方面；有快感与痛感，即审美的价值与反价值（美与丑）在实践方面的回响。但是审美活动的这个实践的方面也有—种“物理的”或“心理与物理相混的”陪伴，如声音、音调、运动、线条与颜色的组合等等①。

审美的活动真正有这物理的方面呢，还是仅仅好象有这一方面，由于研究它时，我们援用物理科学所建立的观念，以及我们屡经表明只是经验的抽象的科学才用的那些有用而却牵强的方法呢？我们的答复是毋用迟疑的，我们必须赞成第二个假定。不过我们无妨暂置此点不论，目前并无必要对此点作更详尽的讨探。只提它一下，我们就可以（为简单明了和依照普通语言习惯起见）暂把这物理的成分看作一种客观存在的东西，免得对于心灵、自然、以及心灵与自然的关系诸概念作匆促的结论。

〔表现：审美的意义与自然科学的意义〕 另一方面我们须作

①这就是通常所谓“艺术的媒介”（medium），即表现的手段，克罗齐把它们看成“物理的”（physical）东西，不属于审美活动或表现。

的、政治的、面相术的或手相术的)之中并没有共同点。

自然科学意义的表现之中简直就没有心灵意义的表现，这就是说，它没有活动性与心灵性，因此就没有美丑两极。它只是抽象的理智所定的一种因果关系。审美的创作的全程可以分为四个阶段：一、诸印象；二、表现，即心灵的审美的综合作用；三、快感的陪伴，即美的快感，或审美的快感；四、由审美事实到物理现象的翻译(声音、音调、运动、线条与颜色的组合之类)。任何人都可以看出真正可以算得审美的，真正实在的，最重要的东西是在第二阶段，而这恰是仅为自然科学意义的表现(即以譬喻口气称为“表现”的那种方便假立)所缺乏的^①。

表现的历程尽于这四个阶段；除非它重新开始就新的印象，作新的审美的综合，产生新的陪伴。

〔表象与记忆〕 诸表现品或表象前后承续，后者起来，前者消逝，后者逐出前者。这种消逝，这种被逐出，实非毁灭或完全消除：没有一件东西既生出来，可以完全死去，完全死去就无异未曾生出。虽然一切事物都消逝，却没有事物能死亡。连我们所已忘记的表现品仍以某种方式留存于心灵中，否则我们就无法解释后天得来的习惯和才能。生命的力量其实就在这种表面的遗忘中见出：我们遗忘的就是已经吸收了的而生命已经找到替物的。

但是其它表象或表现品在目前心灵历程中仍是强有力的因素；不把它们遗忘掉，或是在必要时还能把它们回想起来，这对于我们是要紧的。意志总是常醒着，照管这种保留工作，把我们的的心灵财产中较重大的部分保留住。但是意志的照管有时不够。记忆常以种种方式背叛我们或欺骗我们。因为这个缘故，人类心

^① 克罗齐的学说在叙述这四个阶段时说得最简明了，但是第四阶段与第二阶段是否可以完全割开，即构思或表现时是否不运用传达媒介，颇成问题。

灵想出一些方法来补救记忆的弱点，来造一些备忘的工具。

〔备忘工具的制造〕 这些备忘工具如何可能，不难从上文所说的话推知。表现品或表象同时也是实践的事实，就它们可以让物理学区分归纳为类型来说，也可以叫做物理的事实。如果我们有办法使这些实践的或物理的事实以某种方式长驻永在，我们看到它们时（假如一切其它条件都凑合），就可以把原已造成的表现品或直觉品回想起来。

假如把实践的陪伴^①所借以起作用的东西，或是（用物理学的术语来说）运动轨迹所借以划开独立而能有几分永久性的东西叫做对象或物理的刺激物，假如用字母e来代这个对象或刺激物，则再造成回想的历程就依下列次序：e，物理的刺激物；d—b，原有艺术综合所伴着的那些物理的事实（如声音、音调、模仿的姿态、线条与颜色的组合之类）所生的知觉；c，快感或痛感的陪伴，这也是再造（或回想）起来的^②。

那些叫做诗、散文、诗篇、小说、传奇、悲剧或喜剧的文字组合，叫做歌剧、交响乐、奏鸣曲的声音组合，叫做图画、雕像、建筑的线条组合，不过是再造或回想所用的物理的刺激物（e阶段）。记忆的心灵的力量，加上上述那些物理的事实的助力，使人所创造的直觉品可以留存，可以再造成回想。如果记忆随生理器官衰谢了，艺术的纪念碑毁灭了，则一切审美的宝藏，无数年代劳动的成绩也就逐渐衰落，很快地就消逝了。

〔物理的美〕 艺术的纪念碑，审美的再造所用的刺激物，叫

①这里实践的陪伴即传达的活动，物理的刺激即传达的媒介，例如文学所用的文字。

②上文所说的四阶段是就作者创造来说，本段所说的五阶段是就读者再造或欣赏来说。

做“美的事物”或“物理的美”^①。这名称在字面上是离奇的，因为美不是物理的事实，它不属于事物，而属于人的活动，属于心灵的力量。但是从此可知，物理的东西和物理的事实本来只是帮助人再造美或回想美的，经过一些转变和联想，它们本身就被简称为“美的事物”或“物理的美”了。既已说明这是简称，我们也就不妨用它。

〔内容与形式：另一意义〕“物理的美”参加进来，这件事实可以说明内容与形式两词的另一个为美学家所习用的意义。有些人把那内在的事实或表现称作“内容”（这在我们看却是形式），把那云石、颜色、节奏、声音叫做“形式”（这在我们看却是形式的对立面）；因此把物理的事实当作形式，与内容可合可分。

“物理的美”参加进来，这件事实也可以说明所谓审美的“丑”的另一方面，有人本没有什么确定的东西要表现，却可设法借滔滔不绝的文词，声调铿锵的诗句，嘈杂震耳的音节，光彩夺目的图画，只能惹人惊怪而不能表达任何意义的堆砌成的建筑堆头，来隐瞒他的内在的空虚。依这样看来，丑是牵强任意的，“江湖气的”；在实际上，如果没有实践性的牵强任意的念头闯入认识作用，那就只可以没有美，而不一定真正有值得叫做“丑”的东西。

〔自然美与人为美〕物理的美通常分为自然美与人为美。我们因此碰到一个给思想家极大麻烦的事实：“自然美”。这名词常指只产生实践方面的快感的那些东西。凡是一个人遇到一片风景，眼睛看到青葱的草木，身体行动畅适，温暖的太阳晒着肢体，就说那风景美，他所说的就与审美的事实毫无关系。不过在其它

① “物理的美” (physical beauty)：指借物理的媒介如声音、颜色、文字等传达出来的普通叫做“作品”的那东西的美。

场合，“美”这形容词加在自然事物或风景之上，却无疑地含有真正的审美的意味。

人们常说：要以审美的方式欣赏自然界事物，就必须抽去它们的外在的和历史的实在性，使它们的单纯的形象离开实际存在而呈现；如果我们把头摆在两条腿中间去观照自然风景，如此把物我之间习惯的关系消去，那自然风景就会以纯意象现于目前；只有对于用艺术家的眼光去观照自然的人，自然才显得美；动物学家和植物学家们认不出美的动物和花卉；自然的美是发见出来的（例如有眼光和想象力的人们对于自然风景所指点出来的各种观点，后来有几分知道审美的游人到那里朝拜时，就跟着那些观点去看，这就形成了一种集体的暗示）^①；如果没有想象的帮助，就没有哪一部分自然是美的；有了想象的帮助，同样的自然事物或事实就可以随心情不同，显得有时有表现性，有时毫无意味，有时表现这个，有时表现那个，愁惨的或欢欣的，雄伟的或可笑的，柔和的或是滑稽的；最后，没有一种自然的美，艺术家碰到它不想设法稍加润色。

这些话都很正确，并且完全证明自然的美只是审美的再造所用的一种刺激物，有再造就必先有创造。如果原先没有想象所形成的审美的直觉品，自然就决不能提醒什么直觉品出来。对于自然的美，人就象神话中凝视泉水的那位纳西司^②。列奥巴迪说过：自然的美是“稀有的，零乱的，稍纵即逝的”；它是不完全的，含糊的，变动的。每人根据自己心中的表现品去看自然的事实。这一个艺术家欢喜看带笑的河山，另一个欢喜看一家旧货店，

① “集体的暗示” (collective suggestion)：例如大家都说某一部书好，或是它那几点好，我也跟着觉得好，就是受集体的暗示。

② 纳西司 (Narcissus)：希腊神话中的美少年，他看见自己的形影投在泉水里，就爱上它，看着不肯丢，以至落到水里沉死；据说他死后变成水仙花。

另一个欢喜看一个年轻姑娘的漂亮面孔，另一个欢喜看一个老流氓的恶相。也许第一个人说那旧货店和那老流氓的丑面孔都是“讨人嫌的”；第二个人说那带笑的河山和那年轻姑娘的脸都是“干燥无味的”。他们可以永远争辩不休，永远不会同意。如果他们有一点美学的知识，他们就会明白双方都不错。人为的美提供了一种更灵活更有效的帮助。

〔混合的美〕在上述两种美之外，美学家们在他们的著作里也往往提到“混合的美”。什么东西的混合呢？正是自然美与人为美的混合。无论是谁，只要把意象凝定而外射，都要借自然的资料起作用，而这些自然的资料却不是他所创造的，而是他所综合和改变的。就这个意义说，每一个人为的作品都是自然与人为的混合；那就没有理由特辟混合的美一类来谈。但是也有时自然中原有的组合有些可利用的多些，有些可利用的少些，比如我在设计一个美丽的花园时，可以把原有的树木池塘的组合用在设计里。在其它场合，要想全靠人为去产生某些效果，势不可能，于是外射作用就受到限制。比如我们能调配各种颜色，却不能创造出一种强大的声音，一个面孔，或一个身材，恰合剧中某某人物的身份。我们必须在原已存在的事物中去找，找到了，便利用它们。我们如果利用在自然中原已存在的许多组合，而这些组合，假如在自然中原不存在，是不能以人为的方式去创造的，这样产生出来的东西所以就叫做“混合的美”。

〔写作符号〕我们应该把叫做“写作符号”^①的那些再造的工

① “写作符号”(writings)，这与普通所谓“写作”略有分别，“写作”着重“作”的活动，这里着重用文字符号记载下来的痕迹。从这文字符号我们窥见作者的意思，再从作者的意思窥见他的艺术形象。这比看图画雕刻窥见艺术形象要多一层手续，即从符号见意义的那个手续。

具和人为的美分清；写作符号就是文字，音符，符篆，以及一切假充的文字，从花字旗语到十八世纪社会中所盛行的衲块组合语之类。写作符号并不是直接产生审美表现的印象的那些物理的事实；它们只能表示要产生这种物理的事实，先有什么事要做。一串文字的符号提醒我们须用发音器官做出某种动作，才能发出某种声音。如果由于经常练习的缘故，我们不开口也能听出文字，而且(比较更难)只用眼睛看着五线谱，也就能听到声音。这也并不能变更写作符号的性质，它们与直接的物理的美完全不同。说包含《神曲》的那部书，或包含《唐璜》^①的那部乐谱是美的，这里“美”字的意义是一种；以譬喻的口气说包含米开朗琪罗的《摩西》^②的那块云石，或是包含“耶稣现灵光”^③的那块着色板是美的，这里“美”字的意义就是另一种。前后两组事物都有助于美的再造，但是前一组比后一组所走的路要较长较弯。

〔自由的美与非自由的美〕 另一个美的区分，在美学著作中仍可见到，就是自由与非自由的美的分别^④。非自由的美是指含有两重目的的东西，一重目的是审美以外的，另一重目的是审美的(直觉的刺激物)；因为第一重目的对第二重目的加以限制与障碍，所产生的美就被人认为非自由的。

建筑品尤其是著例；所以建筑往往不列在“美术”里^⑤。一座庙宇先要合宗教典礼的用；一座民房必须包含一切为生活方便

①《唐璜》(Don Juan)：德国大音乐家莫扎特(Mozart 1756—1791)的著名歌剧

②《摩西》(Moses)：米开朗琪罗的著名的雕像，原来是替教皇朱里乌司第二的墓。因做装饰的。

③“耶稣现灵光”(Transfiguration)，指耶稣在山上变形象的故事，详见《马太福音》第17章。文艺复兴时代画家用这题材作画的甚多。

④“自由的美与非自由的美”(Free and non-free beauty)：前者不带实践的目的，后者带实践的目的。“非自由的美”也叫做“依存的美”(dependent beauty)，“自由的美”也叫做“纯粹的美”(pure beauty)。这个分别源于康德。

⑤美术(fine arts)：指文学、音乐、图画、雕刻之类艺术，与“工业艺术”(industrial arts)相对立。建筑、陶瓷、刺绣、金工、木工之类属于工业艺术。这个区分是很古的，但是有时颇牵强。

的房间，而且必须根据这种方便去布置；一座堡垒必须建筑得能防御某种军队的攻势和某种武器的轰击。因此人们说建筑家的范围是有限制的：他可以使庙宇、民房、堡垒有几分“美化”，但是他为那些建筑物的目的所限，就只能在伤害那些非审美的而却重要的目的范围以内去实现他的一部分美的理想。

另一些实例是所谓应用于工业的艺术。盘、杯、刀、枪、梳，都可以做得美，但是据说他们的美不宜过度，以免防阻我们用盘子吃东西，用杯子饮水，用刀子裁割，用枪射击，或用梳子理发。印刷术据说也是如此：一部书应该印得美，却不应美到令人难读或不能读。

〔评非自由的美〕 对于这一切，我们首先要说：外在的目的，正因其为外在的，对于刺激审美的再造那另一目的，不必定是一种限制或障碍。所以说象建筑的那种艺术在本质上就不完全，不自由，因为它须服从其它的实用目的，这见解并不正确；只是建筑中有许多好作品这个事实就可以打消这种误解。

其次，不仅两个目的并存，不一定就互相冲突，我们还要补充一句：艺术家总有办法防止这种冲突。怎样办呢？只须把有实用目的的事物的用场当作材料，摆进他的审美的直觉和外射作用。他无须另加什么到那事物上去，才能使它产生审美的直觉品；如果它完全能适合它的实用的目的，它就会产生美的直觉品了。乡村住房和宫殿，教堂和营房，刀和犁头之所以美，并不因为它们经过装饰和美化，而是正因为它们能表现它们实用的目的。一件衣服美，就因为它恰合某种身份和某种身材的人。柔情的阿尔米塔替战士里纳尔多^①在腰间挂的那把刀并不美，“装饰得只象一件无用的

^①里纳尔多(Rinaldo)，塔索的《被解放的耶路撒冷》里面的一个要角，阿尔米塔(Armida)是他的爱人。

装饰品，不象战争用的可挥扫自如的武器”；或是它纵然算美，也只是就那位女魔术家的眼光和幻想来说，她爱看她的情人象那样女性地装备起来。审美的活动和实践的活动常能并行不悖，因为表现就是真理。

有一点却不能否认：审美的观照有时确实妨害实用。比如说，一个普遍的经验是看到新的物件很适合实用目的，很美，令人往往舍不得糟踏它们，舍不得放弃观照来使用它们。就是为了这个缘故，普鲁士国王威廉极不愿意派他的漂亮的炮兵队上火线，尽管他们挺会打仗；他的儿子弗里德里希大帝没有他那样爱美，就借那些炮兵们立了很大的战功。

〔创造所用的刺激物〕 我们把物理的美当作再造内在美(或表现品)的助因，也许有人这样反驳：艺术家着手去画、刻、写，才作成他的表现品，所以物理的美往往在审美的美之前而不在后^①。这对于艺术家的程序不免是一种肤浅的看法，艺术家在实际上从来不着一笔，如果先没有在想象中把所要画的一笔看清楚，如果他先没有看清楚而就着笔，那就不是使他的心里表现品(还不存在)外射，而是当作一种尝试，要找向前再思索再凝神的出发点。物理的出发点并不是在物理上为美的再造的工具，而是一种可以叫做“引路”或“触机”的媒介；例如退隐到寂静处，或是艺术家和科学家所常用的其它很奇怪的办法，各人有各人的癖性，也就有各人的办法。老美学家鲍姆嘉通^②劝诗人借骑马，喝不过量的酒，并且(如果他们无邪念)看美人，来找灵感。

①这是通俗的看法，先着手画，经过摸索尝试，才发现所要画的。先着手画，就要先利用物理的美。

②鲍姆嘉通(Alexander Baumgarten 1714—1762)：德国美学家，第一个用aesthetic称呼研究美与艺术的科学的人。

第十四章 物理学与美学的混淆 所生的错误

不了解审美的事实(艺术的见界)与物理的事实(帮助艺术再
造的工具)之间的关系纯是外在的,这就产生一系列错误的学说,
我们在此应提一提,并且依据上文的道理略加批评。

〔评审美的联想主义〕 把审美的事实认为两个形象的“联想”
的一种联想主义^①,就起于不了解上面的道理。审美的意识是完
全整一的意识,不是两股合成的意识,这联想说与审美的意识所
以极不相容。这种错误是怎样来的呢?正因为把物理的事实和审
美的事实分开来看,当作两种不同的形象,甲形象拉着乙形象走进
心灵,甲走在前而乙走在后。一幅画分为画的形象和画的意义_点的形
象;一首诗分为文字的形象和文字的意义_点的形象。但是形象并不

① “联想主义”(associationism):旧心理学的一个基本原理是“观念的联想”,
要旨是甲乙两观念因性质的类似或经验的接近而生联想,看到甲,乙就被连带
地想起来。旧心理学家拿这原则解释知觉、记忆、思想、以至于情感、意志。
审美的联想主义以为物理的事实(例如文字)是一种形象,以联想作用,引起审
美的事实(例如文字后面的意义),这是另一形象。两形象凑合,于是有审美的意
识。克罗齐反对此说,理由有二:(一)审美的意识是整一的,我们意识不到甲、
乙两形象的凑合;(二)物理的事实不以形象的资格入意识,它只刺激心理组
织,使原有的唯一的审美的形象再现于意识。

是二元的，物理的事实并不以形象的资格进入心灵，它只帮助形象（这形象是唯一的，也就是审美的事实）的再造或回想，因为它盲目地刺激心理组织，产生出相当于原已形成的审美表现品的印象。

联想主义者（现在美学家们的僭越者）想逃脱这个困难，想把他们的联想原则所破坏了的整一重新建立起来。他们的企图是很有意思的。他们有些人认为那回想起的形象是无意识，又有些人不要无意识，认为那形象是含混的、朦胧的、依稀仿佛的；这样就把记忆的弱点变成审美事实的优点。但是这一说却陷入两难之境：不是保留联想而放弃整一^①，就是保留整一而放弃联想，没有第三条逃出困难的路。

〔评美学的物理学〕 由于不能彻底分析所谓自然美，认清它只是审美再造中的一个事件，由于把自然美认成已在自然中天生成就，于是许多美学著作中都有一部分讲所谓“自然美”或“美学的物理学”^②；甚至再分为美学的矿物学、植物学和动物学。我们也不否认这些著作里有很多正确的话，并且它们本身往往就是艺术作品，很美丽地表现作者的想象、幻想或印象。但是我们必须说，追究狗是否美，鸭嘴兽是否丑，白莲是否美，葵菜是否丑，从科学观点看，这都是荒谬的。这错误其实是双重的。第一，美学的物理学和文艺种类说犯同样的含糊，想把审美的性质勉强加诸理智的抽象品^③。其次，我们已经说过，它没有认清所谓自然美是如何形成的。如果明白自然美如何形成，某某动物，花，

①整一即指审美的意识的整一，联想主义假定这意识是二元的。

②“美学的物理学”（aesthetic physics）：十九世纪德国美学家费肖尔（Vischer）在他的名著《美学》中，有一部分叫做“美学的物理学”，讨论光、热、水、动物、植物等等自然界事物的美。

③理智的抽象品指种类。某一类的概念是生于理智的，审美的性质是得于直觉，不是得于理智。所以我们不能把审美的性质“美”加诸理智的抽象品。

或人是美还是丑的问题就根本不能成立。凡是不由审美的心灵创造出来的，或是不能归到审美的心灵的东西，就不能说是美或丑。把自然事物安排在完整的形象里，才有审美的作用。

〔评人体美〕 这双重错误在“人体美”的问题中也可以见出。这问题有许多整部书籍讨论过。我们首先要把讨论这问题的人们从抽象引到具体，要问他们：你们所指的人体是什么呢？男人的，女人的，还是“阴阳人”的？姑且假定他们回答说要分两种研究，一种研究男性美，一种研究女性美（真有些作家郑重其事地讨论是男人还是女人比较美）；我们就再问：男性美也好，女性美也好，你们所要挑选的是哪一个种族呢？白种、黄种、黑种、或是任何存在的种族？姑且假定他们说限于白种；我们又追问下去：白种中哪一个民族呢？我们把他们逐渐缩到白种世界中某一角落，比如说，从意大利人逐渐递降到塔斯克省人，西安那市人，卡摩利亚门区人；我们就再问：很好，但是哪种年龄，哪种境遇，哪种姿态的人体呢？新生下地的、小孩的、青年的、成年的、中年的呢？休息时的，象保尔·鲍特所画的牛，还是象伦勃朗所画的甘尼米德^①那样忙着的呢？

用这种递降的方法，我们就达到毫无定性的个体，或是用手指出来的“这里这个人”。到了这里，我们就不难见出那第二重错误，我们只须回想上文关于自然的事实所说的话，就是自然的事实有时美，有时丑，随所取的观点和艺术家的的心境为转移。那不勒斯海湾还有人说不美，还有艺术家们说它不能表现什么，说它还不如北欧海岸的“阴森的枞林”和“云雾和大风刮着不歇的

^①保尔·鲍特(Paul Potter 1625—1654)，伦勃朗(Rembrandt 1606—1669)都是荷兰名画家，前者以画动物著名，后者以人物画像著名。甘尼米德(Gany-mede)是希腊神话中的美少年。

北方”。从此可知美丑原是相对的，人体既是无穷的暗示的源泉，是否也有这种相对性呢？

〔评几何图形美〕 几何图形美的问题也与审美的物理学相关。如果几何图形是指几何上的概念(如三角形、方形、锥形的概念)，正因其为概念，便无美丑可言。如果它们是指有一定几何图形的物体，那就要看它们安排在什么完整的形象里而定美丑，如同一切自然的事实一样。有人以为几何图形凡是向上指着的美，因为暗示坚定与力量。这也许对，我们并不否认，但是另一方面我们也不能否认，有些事物引起不稳定与柔弱的印象，也可以美，因为所要表现的恰是不稳定与柔弱。并且在这情况之下，直线的坚定和锥形或等边三角形的轻俊反而成为丑的成分。

关于自然美，几何美，以及类似的史迹美和人体美之类问题，在同情说的美学中，确实不显得那么荒谬，因为同情说把“审美的美”认成起快感的事物的表现。但是要用科学的方式来断定什么样的内容才可引起同情，什么样的内容才绝对不能引起同情，这种企图仍不免错误，纵然还站在同情说的范围以内，并且接受它的前提。我们解决这一类问题时，只须复述贺拉斯诗集第一卷第一章赋体诗的“有些人”，和列奥巴迪给卡罗·泊波里的信中“有些人”^①那两段话，附上一个无限长的书后。各人有各人的美的事物(即引起同情的事物)，犹如各人有各人的情人。恋爱学并不是科学。

〔评模仿自然说的另一面〕 艺术家在造作人为的工具或物理

^①贺拉斯(Horace 公元前 66—8)是罗马诗人，他的第一章赋体诗(Odes)开头有这样一句话：“有些人唯一的快乐是在奔车上搜集奥林波斯神的灰尘。”意思与“吸古人之糟粕”相近。列奥巴迪给卡罗·泊波里(Carlo Pepoli)的信待考。本段的大意是说各人嗜好不同。

的美时，当然有客观存在的事实摆在眼前，如物体、布匹、花卉之类的“模范”（模特儿）。我们姑且看看艺术家的速写稿、练习稿和笔记等：达·芬奇在作《最后的晚餐》时，在他的笔记簿里记下：“乔凡丽娜，一副奇异的脸，住在圣卡特林教堂的宿舍里；喀斯蒂里昂，住在慈悲寺，他的头很好；耶稣的象，可以用乔凡孔德，摩塔罗主教的随员……”如此等等。从此就有艺术家模仿自然那个错觉，其实更精确一点，应该说自然模仿艺术家，服从艺术家。“艺术模仿自然”说，以及它的变相，即比较近理的“艺术理想化自然”说^①，往往都从这个错觉得到根据与支援。艺术理想化自然说把艺术的程序弄得颠倒错乱了，因为艺术家并不是从外在现实出发，改变它，使它逼近理想；而是从外在自然的印象出发，达到表现，这表现就是他的理想；然后再从表现转到自然的事实，用它做工具去再造理想的事实。

〔评美的基本形式说〕 审美事实与物理事实的混淆还有一个后果，就是美的基本形式说。表现，即美本身，虽不可分划，而它所借以外射的物理事实却可以分而又分：例如一幅图画의平面可分为线条和颜色，线条的组合与曲度，颜色的种类等等；一首诗可分为章、句、音步、单音等等；一篇散文可分为章、段、标题、长句、短句、单字等等。这样分出来的各部分都不是审美的事实，而是勉强划分的较小的物理的事实。如果朝这条路一直走下去，老是不把审美的与物质的事实分清，我们终必达到的结论就是：真正的美的基本形式就是些“原子”。

美必有体积^②，这个审美的规律曾经三令五申，它就与这原

^① “艺术理想化自然”说，这一说仍以为艺术模仿自然，不过加以改变，使自然近于理想。

^② 美必有体积(bulk)，此说首见于亚理斯多德的《诗学》。依他看，美的事物必有合式的体积，太小不能察觉，太大不能分辨，我们都不起美感。

子说不合。小至不可知觉，大至不可分辨，都不能为美。但是由知觉而不由测量所定的大小所指的概念是和数学的概念大不相同的。所谓不可知觉和不可分辨的东西确实不能产生一个印象，因为那就不是一个真事实而只是一个概念^①；所以说美须有体积，就等于说它须有物质的事实，可引起美的再造。

〔评寻求美的客观条件〕 继续寻求美的物理的规律或客观条件，于是有这样的问題：美相当于何种物理的事实呢？丑相当于何种物理的事实呢？相当于哪些可以数学方式决定的声音、颜色、大小的配合呢？作这种探讨正无异在经济学中从贸易品的物理性质去寻贸易的规律。这种企图的不斷失败应使人明白它的无用。尤其在我們的时代，人们常扬言要有归纳的美学，或是由下而上的美学，遵照自然科学的程序，不随便下结论。归纳的吗？但是美学象每一种哲学的科学一样，总是既是归纳的，又是演绎的；这两个方法并不能分开，任何一种方法都不能单独地成为真科学的特征。这“归纳”一词却也不是随便说出的，用意是指审美的事实不过是一种物理的事实，要用物理科学和自然科学所特有的方法去研究。

根据这个假定和信念，归纳的美学，由下而上的美学（这谦虚中有多少骄傲！）就开始它的工作了。它很慎重地开始搜集一些“美的事物”，例如许多形状不同、大小不同的信封，于是问哪些产生美的印象，哪些产生丑的印象。可以想象到，归纳的美学家马上就感到一种困难，因为同一事物从某一方面看是丑，从另一方面看却美。一个公文信封用来装情书未免太丑，用来装印刷传单却恰合式；这印刷传单若是装在英国纸制的方信封里，也就不好看，至少有点滑稽。这个根据简单常识的考虑应该可以提醒

^①太大太小，都不能为直觉的对象，但仍能成为概念。

归纳的美学家：美不是物理的存在，这样就可使他们不再作那无益而可笑的探讨了。可是不然，他们想出了一个方便法门——这是否属于自然科学的谨严的方法却很难说——把那些信封传给许多人看，要来一个全民票决，用大多数的票来决定美的东西美在哪里，丑的东西丑在哪里。

我们不再在这题目上浪费时间了，恐怕我们不是在阐明美学和它的问题，而是在说滑稽故事。事实上归纳的美学家们连一个规律都还没有发见^①。

〔美学的天文学〕 没有医好病而对医生绝望的人容易把命交给江湖骗子；相信可以替美找出自然科学规律者正是如此。艺术家们往往也采用经验的教条，例如关于人体各部比例的，关于黄金段的（一线分为二段，短段与长段之比，等于长段与全线之比 $bc:ac=ac:ab$ 名为“黄金段”^②）。这种教条很容易变成他们的迷信，他们以为作品之所以成功，即由于此。例如米开朗琪罗留下一个秘方给他的徒弟马柯德宾纳，教他“常画一个金字塔形的蛇形的形体，以一，二，三，乘它”。这秘方并没有能挽救这位徒弟的平凡，那不勒斯城所藏他的许多画可以为证。另一些人把米开朗琪罗的话当作另一秘方的根据，就是蛇形曲线是真正的“美的线条”。许多整部著作都讨论这些美的规律，黄金段，蛇形曲线。我们以为这些都应该看作美学的天文学。

① “美的客观条件”：这个观念来源甚久，从古希腊到现在，许多文艺理论著作都为这个问题所纠缠不清。一个作品有哪些条件才能美呢？以往的答案甚少，文艺上许多规律和教条都是这样起来的。近代实验美学也是在这问题上绞脑浆。克罗齐根本否认美有“客观条件”。

② “黄金段”（golden section）之说是从达·芬奇就主张起，近代德国实验美学家斐西纳（Fechner 1801—1887）才就它作了许多实验。

第十五章 外射的活动。各种艺术的技巧与理论

〔外射是实践的活动〕 我们已经说过，物理的美的造作须有一种清醒的意志，常注意照管，不让某些见界，直觉品或表现品遗失了。这种意志可以极迅速地发动，好象出诸本能，也可以需要长久而辛苦的意匠经营。无论如何，以这种方式，而且只以这种方式（即造作备忘的记录或物理的对象），实践的活动才与审美的活动发生关系，这就是说，实践的活动不复只是审美活动的陪伴，而是它的一个真正有分别的阶段^①。我们不能凭意志去起，或是不起，某种审美的直觉；但是我们能凭意志要，或不要，把那直觉外射出去；那就是说，要不要把已造成的直觉品保留起来，传达给旁人^②。

〔外射的技巧〕 外射是一个意志的事实，它须根据许多繁复的知识，象一切实践的活动都须根据知识一样。这些知识叫做“技

①实践活动在为快感时，只是审美活动的陪伴，它受意志的指使，造作艺术再造的物质的工具，使表现品可保留传达时，就是审美活动的一个真正有分别的阶段。

②“外射”（externalization）：即把内在的审美的直觉品（克罗齐所谓表现品，是已在心中成就的“腹稿”），借物理的媒介，如语文颜色声音线条之类，放射到外面去，留下可以让旁人欣赏的痕迹。克罗齐所谓“外射”其实就是一般人所谓“表现”或“传达”。

巧”。因此谈“艺术的技巧”，如同谈物理的美，都是用譬喻的简略的说法，如果说得比较精确一点，艺术的技巧就是“服务于实践活动的知识，用来产生审美的再造的刺激物”^①。我们既已把它的意义懂清楚了，为着避免冗长的字句，我们在此也无妨利用这个普通的术语。

技巧的知识为艺术的再造服务，这可能性使人错误地认为内在的表现也有一种审美的技巧，这就是“内在的表现手段”说^②。这内在的表现手段是绝对不可思议的。理由很清楚：表现本身是一种基元的认识活动，所以它先于实践的活动以及为实践活动服务的理性知识，而不依存于它们。它也可以帮助决定实践的活动，但是它自己不为实践的活动所决定。表现没有手段，因为它没有手段所要达到的目的。它对事物起直觉，不对事物起意志，所以它不能分析为意念、手段、目的那一些抽象的原素。人们往往说某作家发明了小说或戏剧的新技巧，或某画家发明了一种配光的技巧，这里所谓“技巧”是随便用的，因为所谓新技巧其实就是那小说本身或是那幅新画本身，不是什么其它东西。配光是那幅画的直觉本身里面的事，而一个剧作者的技巧也就是他所构思成的戏剧本身。“技巧”又有时用来指一个失败的作品某某优点和缺点；人们委婉地说：构思不好，技巧却好；或是构思本好，技巧却坏。

在另一方面，我们在谈油画、锌板蚀刻、石膏雕刻的各种方

① “技巧”(technique)：外射例如把画画在纸上，诗写在纸上，或像雕在石上(这就是产生审美的再造的刺激物)，这画、写、雕等的实践活动都依靠一些知识，这就是“技巧”。技巧是知识的应用，不能算是艺术本身的一个因素。

② “内在的表现的手段”说：“手段”就指“技巧”，外射可以有技巧，直觉先于理性的知识和实践的活动，所以不能有所谓“手段”或“技巧”(技巧是理性的知识，而运用技巧是出于意志的实践活动)。

法时，用“技巧”这名词就很恰当；但是这里如果用“艺术的”形容词，说只是取它的譬喻的意义。一种戏剧的技巧，在审美意义上说，虽不可能；一种舞台的技巧，或则无宁说，外射某某审美的作品的手续，却并非不可能。比如说，十六世纪后半期意大利舞台开始用女演员代替男扮女演员；后来十七世纪威尼斯的舞台经理们完成了迅速换景的机械，这些确是舞台技巧上真正的发明。

〔各种艺术的技巧方面的理论〕 艺术家们外射他们的表现品所应用的技巧知识，集合在一起，可以分成各组，称为“艺术分论”。例如建筑的理论（包括机械学的规律，材料力学的知识，以及和合石灰水泥的方法的手册），雕刻的理论（包括关于刻什么石头用什么工具，如何混合铜锡成青铜，如何使用刻刀，如何精确地塑成石膏或粘土模型，如何使粘土保持潮润之类的指示），图画的理论（讨论胶画、油画、水彩画、粉笔画的种种技巧，以及人体的比例，透视的规律），演说的理论（包括发音和练习培养音调的方法，以及装腔作势之类的教条），音乐的理论（讨论声调音质的配合与同化之类），如此等等。这种教条规箴的汇集在各国典籍中都很多。因为我们难说某种东西知道了有用，某种东西知道了无用，这类书籍往往成为一种大辞典或“须知事项”。维脱鲁维斯^①在他的建筑学论著中说建筑师须有文学、图画、几何、数学、光学、历史、自然科学、伦理哲学、法学、医学、天文学、音乐之类知识。一切都值得知道；且把建筑学本身学会就完事大吉吧！

这种经验之谈的汇集，显然不能成为科学。它们包括从各种

^①维脱鲁维斯(Vitruvius)：公元前一世纪罗马作家，他的《建筑十书》是古代仅存的一部讨论建筑的著作。

科学与各种训练取来的知识，而它们的哲学的与科学的原则也须在这些科学与训练中找出。提议要替各种艺术建立一种科学的理论，就无异要把本质是杂多的东西化为单一，要使本为汇集才放在一起的东西失其为汇集。如果我们要把建筑家、画家或音乐家的手册化成科学的形式，除掉力学、光学或声学的普遍原则之外，显然就不会剩下什么。如果我们要把散在这些手册中的真正是艺术的见解抽出来独立，使它们成为科学的系统，我们就须离开个别艺术的范围，而进到美学的范围，因为美学总是普遍的美学，或则说，美学不能分为普遍的与特殊的两种。科学本能很强而且自然倾向于哲学的人们如果动手建立这些理论，写这些手册，就会发生上述情形(开始要讨论一种技巧，结果写成一部美学)。

〔评个别艺术的美学理论〕 每种艺术有什么限度？什么东西可以用颜色表现？什么东西可以用声音表现？什么东西可以用单色线条表现？什么东西可以用各种颜色的配合表现？什么用调质，什么用音律与节奏？形体的艺术与听觉的艺术，图画与雕刻，诗歌与音乐，这些中间各有什么界限？如果人们幻想个别艺术的美学理论可以回答这些问题，物理学与美学的混淆就达到极点了。

翻译成科学的语言，这就无异于问：声学与审美的表现有什么关系？光学与审美的表现有什么关系？如此等等。从物理的事实到审美的事实既无路可通，从审美的事实到特种组别的物理的事实，如光学或声学的现象之类，如何有路可通呢^①？

〔评各种艺术的分类〕 所谓“各种艺术”并没有审美的界限，

^①依克罗齐，我们不能说：什么东西可以用颜色“表现”，却可以说：什么东西可以用颜色“外射”。颜色是物理的事实，而表现是心灵的审美的事实，二者之中没有通道。

如果有，它们也就应各有各的审美的存在^①。我们已经说明过，各种艺术的区分完全起于经验。因此，就各种艺术作美学的分类那一切企图都是荒谬的。它们既没有界限，就不可以精确地确定某种艺术有某某特殊的属性，因此，也就不能以哲学的方式分类。讨论艺术分类与系统的书籍若是完全付之一炬，并不是什么损失（尽管在说这话时，我们对于在这上面花过工夫的那些作者们怀着极大的敬意）。

这种系统化的许多企图都可以证明系统化是不可能的。第一个最普通的区分是把艺术分为“听”、“视”、“想象”三类^②；好象眼、耳、想象三者站在平等地位，可用同一逻辑标准或分类基础推演出来。另一批人提议把艺术分为“空间的”与“时间的”，“静的”与“动的”诸类^③；好象空间、时间、静、动这些概念能确定特种审美形式的属性，而且与艺术（就其为艺术而言）有什么相干。最后，又有一批人把艺术分为“古典的”与“浪漫的”，或是分为“东方的”、“古典的”与“浪漫的”^④；因此就把单纯的历史名词认成有科学概念的价值，这就陷于上文已批评过的修词品类的区分那一个错误。此外又有人把艺术分为“只能从一

① 如果图画、音乐等各有审美的界限，则图画有图画的美，音乐有音乐的美，这两种美就没有共同点。其实图画的美是这个“美”，音乐的美也还是这个“美”。所以美学总是普遍的美学，不是某个别艺术的美学。克罗齐因此不赞成艺术的分类。

② 这是十九世纪德国美学家哈特曼(E.von Hartmann 1842—1906)的主张。他把艺术分为视觉的(造型艺术与图画)，听觉的(音乐、语言、歌)以及想象的(诗)。

③ 这是十八世纪德国剧作家和批评家莱辛(Lessing 1729—1781)的主张。在他的名著《拉奥孔》(Laokoon)里，他把艺术分为空间的，即静的(图画、雕刻)，和时间的，即动的(诗歌)，以为图画、雕刻只宜于描写物态，诗歌只宜于叙述动作。

④ 这是十九世纪德国大哲学家黑格尔的主张。在他的“艺术哲学”里，他把艺术分为象征的，古典的和浪漫的。象征的艺术的特色在物质超过心灵。古典的艺术的特色在物质与心灵混化谐和；浪漫的艺术的特色在心灵溢出物质。“象征的艺术”主要地是东方的。

面看的”，例如图画，与“可从各面看的”，例如雕刻。还有许多类似的妄诞的区分，无论如何，都说不通。

有一派人相信一种表现品可以改作成为另一种表现品，例如把《伊利亚特》或《失乐园》^④那部诗改作成为一系列的图画；他们并且从是否可在让画家翻译为画，来断定一首诗的价值大小。艺术的界限说，在当初提出时，对于这一派的见解也许是一种有益的批评。但是这批评虽然合理而且胜利了，这却不能证明这批评所用的论点和所建立的系统就是对的。

〔评各种艺术的联合说〕 艺术联合说是艺术界限说的附庸，界限说倒塌，联合说也就倒塌了。既承认个别艺术有分别与界限，就不免要问：哪种艺术是最强有力的呢？把几种艺术联合在一起，我们是否得到更强有力的效果呢？我们对此毫无所知，只知道在每个事例中，某某艺术的直觉品需要某种物理的媒介，某某其它艺术的直觉品需要它种物理的媒介，作再造的工具。有些剧本只借阅读就可以见出它们的效果，另一些剧本却要借表演和布景。有些艺术的直觉品为着完满的外射，需要语文、歌、乐器、颜色、雕像、建筑和演员；另一些艺术的直觉品只须寥寥数笔，略见轮廓，就已很完全。如果以为表演，布景和上述其它诸事项摆在一起，要比单纯的阅读和寥寥数笔的轮廓更强有力，那就是错误的想法；因为上述诸事项或诸组事项中，每一种都各有不同的目的，目的不同，手段的力量就无从比较。

〔外射的活动与效用和道德二者的关系〕 最后，只有把真正审美的活动和外射的实践活动分得清楚严密，我们才能解决“艺

④《失乐园》(Paradise Lost): 是英国十七世纪诗人弥尔顿 (Milton 1608—1674) 的仿史诗。西方常有画家根据文学作品的题材作画。

术与效用”和“艺术与道德”的关系那些繁难的问题。

我们前已说明，艺术就其为艺术而言，是离效用、道德以及一切实践的价值而独立的。如果没有这独立性，艺术的内在价值就无从说起，美学的科学也就无从思议，因为这科学要有审美事实的独立性为它的必要条件。

但是以为艺术家的见界，直觉，或内在的表现品的这种独立性，应该推广到外射与传达的实践活动去，那也不免错误；这些实践活动可以随审美事实而起，也可以不随它而起。如果艺术是指艺术的外射，效用与道德就有资格加入；就有权作自家房屋的主人了。

我们其实并不把在心中造就的许多表现品或直觉品全部都表现出来；我们并不把心中每个思想都大声说出，写下，印起，画起，拿它向大众展览。我们从已构思成就的或至少是想好纲要的许多直觉品之中加以“选择”，而这选择就须受经济情况与道德意向的原则约制。所以我们在已经凝定了一个直觉品之后，是否要把它传达给旁人，传达给谁，何时传达，如何传达等等都是还待裁决的问题；这些考虑全要受效用与伦理的原则约制。

因此，我们觉得“选择”、“兴趣”、“道德”、“教育目的”、“得大众欢迎”之类概念也有几分道理；虽然拿它们勉强加诸就其为艺术而言的艺术，它们就没有道理。我们自己已把它们从纯粹的美学中排去了。错误常带有几分真理。人们发出那些错误的美学议论，本来是着眼于实践的事实，这些事实是外加到审美事实上面去的，其实属于经济的和道德的生活范围。

为发表审美再造用的工具^①争较大的自由，这本是很好的，

^①这就是一般所谓发表作品。

我们也赞同这个意见，赞同把立法的事宜和裁制不道德的艺术的法律行为都让给伪君子、傻瓜，和浪费时间者。但是宣告这种自由，以及定这种自由的界限，无论这界限多么宽，却都是道德范围以内的事。在任何情形下，艺术独立那一个最高的原则，那一个美学的基础，总不能援引来为虎作伥。一个艺术家在外射他的想象时，如果象不道德的投机者，逢迎读者的不健康的趣味，或是象小贩子在公共场所出卖淫画淫像，都不能援引这最高原则来洗刷罪状，维护自由。后一个事例是警察的事，前一个事例则应受道德意识的审判。对某艺术作品所下的审美判断，与作者作为实践者的道德是毫不相干的，它和预防艺术被用去做坏事(这也就违反艺术纯为认识观照的本质)的措施也是毫不相干的。

第十六章 鉴赏力与艺术的再造

〔审美的判断，它与审美再造的统一〕 全部审美的和外射的过程既已完成了，一个表现品既已造成，而且凝定于一种固定的物质的材料了，什么才算判断它呢？“把它在自己心中再造出来，”艺术批评家们同声回答。这回答很好。为彻底了解这事实，我们且用一个表格来说明它。

某甲感到或预感到一个印象，还没有把它表现，而在设法表现它。他试用种种不同的字句，来产生他所寻求的那个表现品，那个一定存在而他却还没有找到的表现品。他试用文字组合M，但是觉得它不恰当，没有表现力，不完善，丑，就把它丢掉了；于是他再试用文字组合N，结果还是一样。“他简直没有看见，或是没有看清楚”，那表现品还在闪避他。经过许多其它不成功的尝试，有时离所瞄准的目标很近，有时离它很远，可是突然间（几乎象不求自来的）他碰上了他所寻求的表现品，“水到渠成”。霎时间他享受到审美的快感或美的东西所产生的快感。丑和它所附带的不快感，就是没有能征服障碍的那种审美活动；美就是得到胜利的表现活动。

我们从语文范围里举出这个实例，因为它比较平易近人，因为我们人人都说话，虽然不都作画。现在如果另有一个，我们

称他为乙，要来判断那个表现品，决定它是美还是丑，他就必须把自己摆在甲的观点上，借助于甲所供给他的物理的符号，再循原来的程序走一过。如果甲原来看清楚了，乙（既已把自己摆在甲的观点）也就会看清楚，看见这表现品是美的。如果甲原来没有看清楚，乙也就不会看清楚，就会发见这表现品有些丑，正如甲原来发见它有些丑。

〔二者不可能有分歧〕也许有人说：我们没有考虑到两种其它情形：甲看见清楚而乙看见却不清楚，甲看见不清楚而乙看见却清楚。严格地说，这两种情形都不可能。

表现的活动，正因其为活动，不是随意任便，而是心灵的必然，它只有一个正确的方法，去解决某一固定的审美的问題。有人对这句平常话也许反对说：有些作品在艺术家自己看原是美的，后来在批评家看却是丑的；也有些作品为艺术家自己所不满意，认为不完善或失败的，后来批评家们却以为它们美，完善。但是在这种事例中，必有一方面是错误的，不是艺术家，就是批评家，有时是艺术家，有时是批评家。一个表现品的作者有时并不完全认清在他的心灵中发生的东西。匆忙，虚荣心，省察的缺乏，理论上的偏见，都叫人们说，而且甚至相信，自己的某些作品是美的，其实如果他们真正向心中省察一番，就会见出它们是丑的，因为它们本是丑的。比如可怜的堂吉珂德很郑重其事地把纸板制的遮面甲安在他的头盔上，头一次搏斗就见出那块遮面甲的抵抗力薄弱，下一回碰到一刀很准确地戳过来，就不敢再用它来遮挡，只宣告它是（据作者说）“戴起来原来倒是挺美的”。在其它事例中同样理由，或是相反而可类推的理由，使艺术家昏头昏脑，把自己的成功的作品估价过低，或是把自己在艺术的自然流露中已经做得很好的作品丢开另做，反而做得没有原来那样好。

塔索丢开《被解放的耶路撒冷》，去做《被征服的耶路撒冷》，便是一个实例。同理，批评家们也往往因为匆忙，懒惰，省察的缺乏，理论上的偏见，私人的恩怨以及其它类似的动机，把美的说成丑的，丑的说成美的。如果他们能消除这些扰乱的因素，他们就会如实地感觉到艺术作品的价值，不把它留给后世人(那个较勤勉而且较冷静的裁判者)去给奖，去主张他们自己不曾主张的公道。

〔鉴赏力与天才的统一〕 从上述道理，我们可以看出批评和认识某事为美的那种判断的活动，与创造那美的活动是统一的。唯一的分别在情境不同，一个是审美的创造，一个是审美的再造。下判断的活动叫做“鉴赏力”^①，创造的活动叫做“天才”；鉴赏力与天才在大体上所以是统一的。

有一句常谈：批评家要有几分艺术家的天才，而艺术家也应有鉴赏力，这句话可约略见出天才与鉴赏力的统一。另一句常谈也是如此：鉴赏力有主动的(创造的)和被动的(再造的)两种。但是另有一些也是常说的话却否定天才与鉴赏力的统一，例如说有鉴赏力而无天才，或有天才而无鉴赏力。这些话是无意义的，除非它们只是指分量的或心理的差别：有些人创造艺术作品，其中主要的部分出于灵感，次要的部分疏忽有缺点，就叫做有天才而无鉴赏力；有些人在片段的或次要的方面有优点，却没有足够的力量作一个伟大的艺术综合，就叫做有鉴赏力而无天才。其它类似的话也容易作类似的解释。但是如果在鉴赏力与天才，艺术的创造与再造之中，设立一个根本的分别，则传达与判断就都变成

① “鉴赏力”(taste)：有时译为“趣味”，就是对于文艺的鉴别美丑的能力。

“天才”(genius)在这里指文艺的创造力。

不可思议了。我们如何能对陌生的东西下判断呢？用某种活动造成的东西，如何能用另一种活动去判断呢？批评家也许是一个小天才，艺术家也许是一个大天才；但两人的天才的本质必仍相同。要判断但丁，我们就须把自己提升到但丁的水平，从经验方面说，我们当然不是但丁，但丁也不是我们，但是在观照和判断那一顷刻，我们的心灵和那位诗人的心灵就必须一致，就在那一顷刻，我们和他就是二而一。我们的渺小的心灵能应和伟大的心灵的回声，在心灵的普照之中，能随着伟大的心灵逐渐伸展，这个可能性就全靠天才与鉴赏力的统一^①。

〔与其它各种活动的类比〕 我们无妨趁便提及，以上关于审美的判断一番话，也可适用到任何其它活动和任何其它判断；科学的、经济的和伦理的批评也都可作同样看法。姑且只提伦理的批评来说，我们只有设身处地，去体会某人作某种决定的动机，才能判断那人的决定是否为道德的，否则一种行为就无从了解，也就无从判断。一个杀人者可以是坏蛋，也可以是英雄；这分别在某种限度以内对社会的防卫是无关宏旨的；无论他是坏蛋还是英雄，社会对他都要同样惩处；可是我们如果要从道德的观点去辨别判断，杀人者是坏蛋还是英雄的问题就不是无关宏旨了；所以我们不能不把杀人者的个人心理研究出来，以便确定他的行为的真相，不仅是它的法律方面，尤其是它的道德方面。在伦理学里人们也往往提到道德的鉴赏力或应付能力，相当于普通所谓道德的意识，即善良意志本身的活动。

① “艺术的判断”：就是艺术的批评。一般人以为创造靠天才，批评靠鉴赏力，是两件不同的事。克罗齐以为批评须假道于再造，设身处地把原作者创作时心理过程在想象中再经历一遍，然后可以判断作品的美丑，在批评但丁时，就要了解但丁，就要把自己提升到但丁的地位，再造他所曾创造的作品，因此天才与鉴赏力，创作与批评，并没有根本的分别。

〔评审美的绝对主义(理智主义)与相对主义〕 上述关于审美判断或再造的一番说明，对于绝对主义者与相对主义者，承认鉴赏力的绝对性者与反对鉴赏力的绝对性者，既赞同而又指责。

绝对主义者肯定美是可以判断的，这并不错；但是这肯定所根据的理论却不能成立，因为他们把美(即审美的价值)认成不在审美活动里面的一种东西，认成一种概念或模型，艺术家在他的作品里就实现这概念，而批评家后来判断那作品本身时，也还利用这概念。其实这类概念和模型在艺术中并不存在，因为既已承认每种艺术都要从它本身上去判断，而且它本身就是它的模型，这其实就已否认有美的客观的(外在的)模型，无论这种模型是理智的概念，还是在形而上学的天空悬着的观念。

在提出这意见时，他们的论敌，相对主义者，是很对的，比绝对主义者算是进了一步。但是他们的主张开始虽有理，后来却也变成一种错误的理论。援引“谈到趣味无争辩”那句古话，他们相信审美的表现品与一般产生快感和不快感的东西性质相同，每个人对它有每个人的感觉，无从争辩。但是我们明知产生快感和不快感的东西是功利的实践的事实。从此可知相对主义者否认审美的事实有特殊性，又把表现混为印象，认识的活动混为实践的活动了①。

真正的解决办法在把相对主义(心理主义)和错误的绝对主义都丢开，承认鉴赏力的标准是绝对的，但是不是象理智借理性化

①克罗齐在这里所说的绝对主义(absolutism)与相对主义(relativism)，即文学批评中的教条主义与印象主义。前者相信美有客观的标准，艺术有固定的规律，批评家拿这标准与规律去衡量作品，如同裁缝拿尺去量布；后者相信美无客观的标准，艺术不应有固定的规律，嗜好人人不同，批评家如果诚恳坦白，就只能凭他自己在作品中的印象，批评是“心灵在杰作中的冒险”。克罗齐对这两种主张都反对。

而显现的那样绝对，而是因为想象有直觉的绝对性。因此，真正是表现活动的东西都应承认其为美，表现的活动和被动^①两方面还在冲突而未解决的东西都应承认其为丑。

〔评相对的相对主义〕 在绝对主义者与相对主义者之间还有第三类人物，可以叫做相对的相对主义者。他们承认其它范围内有绝对价值，却否认美学范围内有绝对价值。他们以为辩论科学或道德问题是合理的，可辩护的，因为科学全靠共相，而共相对于一切人是共同的，道德全靠责任，而责任也是一个普遍的人性的规律；至于艺术全靠想象，怎样能辩论它呢？但是不然，不仅想象的活动仍有普遍性，仍与逻辑的概念和实践的责任一样伏根于人性，而且这相对的相对主义还有一个首先就碰到的难点。如果我们否认想象的绝对性，就必同时否认理智的或概念的真理的绝对性，骨子里也就否认道德的绝对性。道德不要假定先有逻辑的分别么？逻辑的分别可不要借文字表现，借想象的形式，才可以让人明白么？如果想象的绝对性取消了，心灵的生活就必从基础倒塌下来。一个人就不能了解另一个人，或是一顷刻以前的自己（这在一顷刻以后看，已另是一个人）。

〔以刺激物与心理情况的多样化理由，对本说的反驳〕 不过判断的分歧却是一个无可置疑的事实。人们对于逻辑的伦理的和经济的估价，意见常相左；对于审美的估价还是如此，或则更甚。我们在上文所举的理由（匆忙，偏见，情欲等等）纵然可以减少这种分歧的重要性，却不能消除它。在谈再造的刺激物时，我们曾加了一句警告说：“如果一切其它条件都凑合”，再造才会

^①被动(passivity)是自然或物质的特征，犹如活动(activity)是心灵的特征。活动与被动尚在冲突，即心灵尚未克服自然或物质。

发生。它们是否凑合呢？这假设是否符合事实呢？

它好象并不符合。要凭借一个合宜的物理的刺激物，多次去再造一个印象，还有两个重要的条件：第一，这刺激物始终一样；其次，希望再造的印象原来在什么样心理情况发生，现在主体还要维持什么样的心理情况。事实却不然，物理的刺激物常在变动，心理情况也常在变动。

油画变黑暗，壁画褪色，雕像失掉手脚和鼻子，建筑全部或局部毁坏，乐曲的演奏法失传，诗的正文被不高明的抄录或印刷弄得错脱，这些是物理的刺激物天天遇到变故的著例。至于心理情况，我们不消多说聋盲之类消失某某整个方面的心理印象，更重要的是那些基本的，日常的，不可避免的，无终止的社会的变动，以及我们个人生活的内心状态的变动。但丁的《神曲》的文字声音对于参与第三罗马^①时代政治的那些意大利公民所生的印象，和它对于见闻较确，接触较密的与诗人同时的人们所生的印象必不相同。挂在新圣马利亚教堂里的契马布埃^②所画的《圣母》，对现在的游客和对十三世纪佛罗伦萨市民，意味是否相同呢？纵然它没有因古旧而黑暗，我们不应该猜想它现在所生的印象大不如前吗？就拿同一诗人来说，他的早年作品，老年再读时，心理情况完全变了，能否产生同样的印象呢？

〔评自然符号与习成符号的分别〕 有些美学家想在刺激物与刺激物，自然的符号与习成的符号之中立出分别，说自然的符号对于一切人有一致的效果，而习成的符号则只对于某一部分人才

①第三罗马：古罗马为第一罗马，中世纪天主教会为第二罗马，近代意大利为第三罗马。

②契马布埃（Cimabue 1240—1302）：意大利名画家。他的《圣母像》画成后曾轰动一时，成千成万的群众从他的画室把那幅画送到新圣马利亚教堂。

能生效果。他们相信：图画所用的符号是自然的，诗所用的符号是习成的。但是这种分别至多也只是程度上的。人常说图画是人人了解的语言，诗就不然；例如达·芬奇就觉得图画的特长在“不象文字，不需要各种语文的传译者”，对于人和动物都能引起快感。他谈到一个家庭中父亲的画像的故事，说“孩子们还在襁褓中就知道爱它，连家里的猫狗也爱它”。但是也有另一些故事似乎使小孩和猫狗都懂图画这个信念要动摇，例如一个野蛮人把一个兵士的画像认成一条船，把一个骑马人的画像认成只有一条腿。幸而人们无用辛苦研究，就可以明白画，诗，和一切艺术作品，只是对于有训练的懂得它们的人们才能发生效果。自然的符号并不存在，一切符号都是习成的，说得更精确一点，都是受历史条件决定的。

〔情况差别的克服〕 承认了这一点，我们如何能凭借物理的东西把表现品再造出来呢？情况已不同了，如何能得到同样效果呢？尽管有为再造而设的物理的工具，尽管所谓再造都是新的表现品，我们是否就必断定表现品不能再造呢？如果物理的和心理的情况的差别在本质上就不可克服，这就会是当然的结论。但是它们既没有必不可克服的道理，我们就要断定：只要我们能，而且愿把自己摆在原来造作那刺激物（物理的美）时的那个情况中，再造总会发生。

我们能把自己摆在那个情况中，这不仅是一种抽象的可能，而且事实上我们确常这样办。假如不这样办，个人的生活（这就是我们与过去自我的交接）和社会的生活（这就是我们与旁人的交接）就都成为不可能了。

〔修补还原与历史的解释〕 至于艺术再造所凭借的物理的东西，把那些诗文的正文修补还原的古文字学者与语文学者，图画

雕刻的修补还原者，以及其它勤勉的工作者所努力做的事，正是要使那物理的东西保持或恢复它原有的一切力量。这些企图固然有时不成功，或不完全成功，因为想叫修补还原的东西与原物铢两悉称，是不可能或难能的；但是这里不可克服的也只是偶然才有，不应使我们忽略确实有些修补还原是成功的。

历史的解释努力把在历史过程中已经改变的心理情况在我们心中恢复完整。它使死的复活，破碎的完全，以便我们去看一个艺术品(一个物理的东西)如同作者在创作时看它一样。

这个历史的工作有一个条件，就是传统文献^①，借它才能把分散的光线集中于一个焦点上。我们借记忆的帮助，搜集那物理的刺激物(作品)所由发生的一些事实，拿来摆在那刺激物的四周，因此使它影响我们，如同它从前影响创作者本人一样。

传统文献如果断绝了，解释就得停顿；在这种情形之下，过去的作品对于我们就默然无语。因此，爱屈拉斯康^②或墨西哥的碑刻那些表现品就是捉摸不着的。我们常听到人种学者们讨论野蛮人的一些艺术作品是图画还是文字；考古学家和史前史学家们有时没有把握去确定在某区域的陶器或其它用具上所发见的图形是宗教性的还是世俗性的。但是解释的停顿，象修补还原的停顿一样，向来不是一个绝对不可克服的障碍。新史料逐日发见，运用旧史料的较好的新方法也逐日发见，而且这些方法还可望永在进步，这些都可以把断绝的传统文献联接起来。

①传统文献(tradition)：普通这字译为“传统”，这里译为“传统文献”，意思较为醒豁，它指过去的史料。

②爱屈拉斯康(Etruscan)：这字源于 Etruria，罗马时代的一个古国，在意大利中部。世界上有好些地方，象这种古国，都有碑版出土，碑版上的文字尚待考古学家与古文字学者去发见。

我们也不否认，错误的历史解释往往产生所谓“涂去旧字写新字”的情形，把新表现品勉强安放在旧表现品上面，这是艺术的幻想而不是历史的再造。所谓“过去时代的令人留恋”，一部分就由于我们把自己的这类新表现品织到历史的表现品里面去。因此人们在希腊造形艺术中发见到希腊人对于人生的静穆的直觉，其实希腊人也很尖锐地感觉到人类尽有的愁苦；人们近来又在拜占庭^①的圣像的面孔上发见“第一千年的恐怖”，其实这恐怖是起于一种误解，或是后来学者们所造的传说。但是历史的批评恰恰就要限制这样的幻想，要精密地确定我们应该采取的观点。

用上述方法，我们常和古人和今人维持着交际；我们决不应该因为我们偶尔，甚至常常，遇到一个不知道的或知道不清楚的东西，就断定说：所以我们自信在与旁人对话时，其实只是在独语；或是说：我们就连过去向自己说的独语，现在也无法复述。

^①拜占庭(Byzantium)：东罗马帝国的都城，古代及中世纪东方艺术的中心。传说黑暗时代的欧洲人相信耶稣纪元第一千年就要见到末日的审判，所以有“第一千年的恐怖”的话。

第十七章 文学与艺术的历史

〔文学与艺术中的历史批评，它的重要性〕 用什么方法才能把艺术作品所由产生的原来情况完整地恢复过来，因而使再造与判断可能，上文已作了简单的说明；从这说明中可以见出，艺术与文学作品的历史的研究负有如何重要的职责，这种研究就是通常所谓文学与艺术的历史的批评或历史的方法。

如果没有传统文献和历史的批评，人类所造成的全部或几乎全部艺术作品的欣赏就会丧失而不可恢复，我们就会不比动物好多少，全困在现时或最近的过去中。一个人重新整理一部书的可靠的本文，解释已被遗忘的文字和风俗，研究一个艺术家的生活情况，完成一切工作，使艺术作品的品质和本来色调复活，他是不应受到鄙视与嘲笑的。

历史的研究往往受到鄙薄或否定，因为假定了或证明了这些研究在多数事例中，不能使我们真正了解艺术作品。但是我们首先要说明，历史的研究并不以帮助再造和判断艺术作品为唯一的目的；比如说，一个作者或艺术家的传记和一代风俗的研究，都有它们自己的用处，对艺术的历史虽是题外事，对别种史学却并非题外事。如果说有些研究好象没有什么用处，不能实现什么目的，我们必须回答：历史学者往往不得不担任一个搜集事实者的

有用而却不甚荣耀的任务。这些事实在暂时尽管是无形式的，不连贯的，无意义的，对于未来的史学家和需要用它们的人们却是宝藏。如同在一个图书馆里，人不常看的书籍还是编目摆在架上，因为有时也许有人要看它们。固然，正如一个聪明的图书馆长比较重视他所认为比较有用的书籍，把它们采购来，加以编目，聪明的学者们也有一种本能，在所考核的许多事实材料中，认出哪些比较有用；至于另一批学者们，资禀较差，智力较弱，比较急于生产，却堆积一些无用的七杂八拉的渣滓垃圾，迷失在琐细节目与无聊讨论里。但是这是关于研究的经济的考虑，与我们不相干。它至多只影响到选择那些题材的主人，花钱印刷的发行人，和被邀请来赞扬或指责这些研究工作者的批评家们。

在另一方面，历史研究的目的是阐明艺术作品，显然不能单独地就能使那作品在我们的心中复活起来，把我们摆在可以判断它的地位；它须先假定有鉴赏力或灵活的有修养的想象力。最渊博的历史学问可以伴着粗疏的或有其它缺点的鉴赏力和迟钝的想象力，或是象人们所说的，一颗不通艺术的冷硬的心。哪一个坏处较小呢？学问渊博而鉴赏力低劣，还是天生成有鉴赏力而无学问呢？这问题常有人问，最好的方法也许是否认它有任何意义，因为我们不能说哪一个坏处较小，也不能说这问题究竟怎样讲。仅仅有学问的人永不能与伟大人物有心灵的交通，他总不免徘徊于伟大人物的宫殿外天井里，楼梯上或外接待室里；至于有天资而无学问的人们则经过艺术杰作不得其门而入，否则不从本来面目上了解艺术作品，只凭幻想虚构另一些艺术作品。前一种人的工作至少可以帮助旁人了解，后一种人的天才对于知识却毫无裨补。从科学方面说，我们如何能不宁愿要小心谨慎的学问家，而不要虽有资禀但却不能令人置信的批评家呢？如果这种批评家自

甘徘徊于离真理很远的地带，他其实也就不算真正有天才了。

〔文学与艺术的历史，它与历史批评的分别，与审美判断的分别〕 我们须把三件事精确地分别出来：（一）艺术与文学的历史与（二）使用艺术作品为材料，而目的却不在审美的那种历史工作，（三）准备作再造的审美综合用的那种历史的学问。

头两项的分别是明显的。艺术与文学的历史以艺术作品本身为主要的对象，第二项那些工作把艺术作品当作证人传讯，要发见不属审美范围的事实真相。第一项与第三项的分别好象没有那样深奥，却仍是很大的。用来帮助了解艺术作品的那种渊博学问只有一个目的，就是引起某种内在的事实，某种审美的再造。只有这种再造实现了以后，艺术与文学的历史才可以出现，所以历史是进一步的工作。

象一切其它历史一样，文艺史的目的在据实记载真正发生过的事实，这就是艺术和文学的事实。一个人在得到了必需的历史知识以后，在自己心中把一个艺术作品再造出来，加以玩味；这种人可以只是一个具有鉴赏力的人，或是至多只能用一声赞赏或责骂来表出他的感觉。这并不足以造成一个文学与艺术的历史家。要做这种历史家，他还须在这简单的再造之后，接着有一种新的意匠经营。这就要另产生一种表现品，再造的表现品，即历史的描写，叙述或表象。因此具有鉴赏力的人与历史家有这样一个分别：前者只在自己心中把艺术作品再造出来，后者在再造之后，再用历史的方式去表现它，或是应用我们说过的历史所以别于纯艺术的那些范畴^①。艺术与文学的历史所以就是一个历史的

^① 详见第159页“历史——它与艺术的同异”，要点在纯粹的直觉品没有实在的与非实在的的分别，历史的直觉品有这个分别。

艺术作品，建筑在一个或一个以上的艺术作品基础上。

“艺术的”或“文学的”批评家一个名称有各种意义：有时它指研究文学的学者，有时它指阐明过去艺术作品真相的历史家，更普通的是指两种人合而为一。有时“批评家”作狭义用，专指当代文学作品的判断者与描写者，而“历史家”则专指讨论时代较远的作品者。这都是语文的习惯用法和经验的分别，可以略而不论，因为真正的分别只在“学者”，“具有鉴赏力者”与“艺术史家”。这些名称指先后衔接的三个阶段的工作，每一阶段都是后依前而前不依后。我们已经说过，一个人可以只是学者而却不很能了解艺术作品；他也可以具备学问与鉴赏力，却只能感觉艺术作品，而不能重新衡量它，写出一页艺术与文学的历史来。但是真正完备的历史家一方面以具备学者与具有鉴赏力者的双重本领为必有的基础，一方面在这些本领以外，还有历史的识见与历史叙述的才具。

〔艺术史与文学史的方法〕 艺术与文学的历史方法论有种种问题和难点，其中有些通于一般历史的方法论，有些从艺术概念本身生出，所以专属于艺术与文学的历史。

〔评艺术起源问题〕 历史通常分为人类史、自然史、人类自然混合史三种。在这里姑且不讨论这区分是否稳妥，艺术与文学的历史显然必属于第一种，因为它涉及心灵的活动，人所特有的活动，这种活动既是它的题材，讨论“艺术起源”那个历史问题就显然妄诞；而且我们还要指出，这个名词在不同的时候指不同的事物。“起源”往往指艺术事实的本质或性格^①，就这个意义

^① “起源”指艺术的事实本质或性格，这普通叫做“心理的起源”，以别于“历史的起源”。亚理斯多德在《诗学》里谈诗起源于“模仿本能”和认识“某即为某”的快感，就用“起源”的这个意义。克罗齐以为艺术起源于直觉，并且主张“起源”只能这样当作“本质”解释，不能当作历史的意义讲。

说，人们所企图讨论的就是一个真正的哲学或科学的问题，也正是本书所要解决的问题。“起源”又往往指观念的产生^①。寻求艺术的理由，从兼包心灵与自然两概念的最高原则推出艺术的事实。这也是一个哲学的问题，对前一问题是补充，实在就和前一问题相同。可是人们往往凭借牵强的半幻想的形而上学把这问题解释得很奇怪，解决得也很奇怪。但是艺术起源问题的目的如果在发见艺术的功能恰以何种方式在历史上形成，就不免我们所说的妄诞。表现既是意识的最初形式，我们如何能替本非自然的产品，而且须先假定有它才能有人类历史的那件东西^②寻历史的起源呢？一切历史的程序和事实都要借艺术这一个范畴才能了解，我们如何能替这个范畴溯历史的起源呢？这种妄诞起于拿艺术和人类各种制度作比较，这些制度曾在历史过程中形成，曾在或可在历史过程中消灭。艺术的事实与人类制度（例如一夫一妻制，佃田制）有一个分别，与化学中原子与化合物的分别相似。原子的形成是不能指出的，如能指出，它就不是原子而是化合物。

艺术起源问题作历史意义解释，只有一件事有理由可做，就是不去探讨艺术范畴的形成，而只探讨在何时何地艺术第一次出现（这就是说，很明显地出现），出现在地球上某一点或某一区域，在历史上某一点或某一时期；这就是说，它的研究对象不是艺术的起源，而是艺术的最初的或原始的历史。这问题与人类文化何时出现于地面的问题其实相同。解决的资料固然还缺乏，但是在抽象理论上还可能有解决，事实上试探性的和依假设的解决

① “观念的产生” (ideal genesis)：指从观念或原则推出艺术所以存在的理由。

② 先有不分别实在与不实在的纯艺术的直觉品，然后才能有分别实在与不实在的历史的直觉品，所以艺术先于历史。艺术既先于历史，我们就不能替艺术寻历史的起源。

方案已经很多。

〔进步原则与历史〕 人类历史的每一个叙述都用“进步”这个概念做基础。但是“进步”不应指那个想象的“进步律”^①，人们假想有这进步律以不可抵御的力量，在引着一代又一代的人类，按照我们先仅猜测到而后才能理解到的天意安排的计划，朝着一个未知的命运走。这种假设的规律就是否定历史本身，否定使具体事实有别于抽象观念的那种偶然性，经验性，和不可确定性。同理，进步与所谓“进化律”^②也无关，进化律如果是指实在界常在演变（实在界之所以为实在界，就因其常在演变），那就不能叫做一个“规律”；如果把它当作一个规律看，那就和上述意义的进步律是一件事。我们在这里所说的“进步”不过就是人类活动那个概念本身，这人类活动运用自然所供给的材料，克服了那材料的障碍，使它屈就自己的范围，完成自己的目的。

把进步看成应用于某种已有材料的那种人类活动，这个看法才是人类历史家的观点。除非一个只是散漫的事实搜集者，一个单纯的古董家，或是一个不求连贯的编年纪事者，一个人如果没有一个确定的观点，对于他要预备写的历史要用的事实没有他自己的一种看法，他就不能就人类事实作出丝毫的叙述。没有人从生糙的事实的乱堆出发，可以做出一部历史的艺术作品，除非他能从一个确定的观点作全面观察，从那生糙的无形式的顽石堆中雕出一个有定形的雕像。叙述实践行为的历史家须知道经济是什

① “进步律” (the law of progress)，有些学者——尤其是十八世纪的学者——相信人类逐渐向完善方面走，所以天天在进步。人类史仿佛有一个天意定的目的，人类行动都不知不觉地沿着一条直线向那目的走。克罗齐反对此说。

② “进化律” (the law of evolution)：evolution一字原义只是“演变”，从达尔文的《物种源始》起，“演变”和“进步”两个观念遂联合起来，于是一般人遂把它译为“进化”。

么，道德是什么；数学史家须知道数学是什么；植物学史家须知道植物学是什么；哲学史家须知道哲学是什么。如果他实在不知道这些东西，他至少也要有一种幻觉，自以为知道，否则他就连妄信自己是在写历史也不可能。

每一篇人类事务的叙述，每一篇人类行动与经历的叙述，都必有这种主观的原则或标准（这与处理事实资料的极端的客观、公正、谨慎，都为可以并行不悖，其实主观的原则就是组成这些史德的一个要素），这道理我们在这里无须再加详说。只消打开任何一部历史一读，马上就可以发见作者的观点，如果他是一位名副其实的史家，知道他的任务。在政治史家或社会史家之中，有自由派，反动派，理性派，和正统派；在哲学史家之中，有形而上学派，经验学派，怀疑派，唯心派和精神派。纯然历史的历史学家不存在，也不能存在。修昔底德^①和波里比阿^②，李维乌斯^③和塔西佗^④，马基雅维利^⑤和圭恰尔迪尼^⑥，嘉南勒^⑦和伏尔泰^⑧诸史家丝毫没有道德的和政治的见解么？在我们的时代，基

①修昔底德(Thucydides 公元前 471—400)：希腊大史学家，他最大的历史著作叙述雅典与斯巴达的战争。

②波里比阿(Polybius 公元前205—125)：罗马大史学家，他的历史著作叙述公元前264—146年的史事，全书40卷，现仅存5卷。

③李维乌斯(Livius 公元前59—公元后17)：罗马大史学家，著有罗马史。全书142卷，现仅存35卷。

④塔西佗(Tacitus 约55—约120)。罗马大史学家，著作甚多，重要的有《日耳曼地方志》，《编年史》诸作。

⑤马基雅维利著有《佛罗伦萨史》。

⑥圭恰尔迪尼(Guicciardini 1483—1540)：意大利史学家，他的历史著作叙述文艺复兴时代的意大利。

⑦嘉南勒(Giannone 1676—1748)：意大利史学家，他的历史著作叙述拿不勒斯的立法的经过。

⑧伏尔泰(Voltaire 1694—1778)：著名的法国哲学家，著有《路易十四时代》。

佐^①或梯也尔^②，麦考莱^③和巴尔波^④，兰克^⑤或蒙森^⑥，不也是如此？在哲学史方面，从黑格尔（他是第一人把哲学史的地位提得很高）^⑦到芮特^⑧，采勒^⑨，库辛^⑩，路易斯^⑪和我们意大利的斯巴文陀^⑫，有哪一位没有他的对于进步的看法和判断的标准呢？在美学史方面，哪一部有价值的著作不是从某某观点，某某倾向（黑格尔派或是侯巴德派）^⑬，某某观点（感官主义的，调和折衷的，或某某其它的）写成的呢？如果历史家要避免不可避免的左右袒，他就必变成一个政治的或科学的阉宦，而历史并非阉宦的勾当。这种人至多只能编纂一些大部头著作，包含一些虽非无用而却软弱无力的渊博学问，有人说它们有“僧侣气”，并非无理。

一个进步的概念，一个观点，一个原则或标准既然是不可少的，最好的办法就是不要避免它而尽量地去找一个最好的。每人

①基佐(Guizot 1787—1874)：法国政治家和历史家，著有《英国革命史》，《欧洲文明史》，《法国文明史》诸书。

②梯也尔(Thiers 1797—1877)：法国历史家。

③麦考莱(Macaulay 1800—1859)：英国历史家，著有英国史。

④巴尔波(Balbo 1789—1853)：意大利史学家。

⑤兰克(Ranke 1795—1886)：德国大史学家，著有《世界史》和《罗马教皇史》。

⑥蒙森(Mommsen 1817—1903)：德国大史学家及考古学家，他的《罗马史》是近代一部史学名著。

⑦黑格尔著有《哲学史》。

⑧芮特(Ritter 1791—1869)：德国哲学史家。

⑨采勒(Zeller 1814—1908)：德国学者，希腊哲学史的权威。

⑩库辛(Cousin 1792—1867)：法国哲学家，著有《哲学断片》。

⑪路易斯(Lewes 1817—1878)：英国作家，著有《哲学的传记史》及《歌德传》。

⑫斯巴文陀(Spaventa 1817—1883)：意大利的黑格尔派哲学史家。

⑬黑格尔派美学史家大半从唯心主义哲学出发。侯巴德派反对这种出发点，主张就艺术而论艺术，比较近于自然科学的态度。

在郑重辛苦地形成自己的见解时，都朝着这个目标走。自认只审问事实而不参加己见的历史家们都不可靠。他们说这话，就最好的意义来说，也是由于他们的呆笨和错觉。如果他们真是历史家，就不免要参加一点己见，尽管他们自己不觉得，或则他们自以为曾设法避免己见，因为它们只暗示己见；这其实是最委婉、透辟、有效的表达己见的办法。

〔艺术的与文学的历史中的进步不是一条单线的〕 艺术与文学的历史并不比它种历史较易丢开进步原则。我们不能说明某一个艺术作品是什么，除非从某一个艺术的概念出发，确定该作品的作者所要解决的艺术问题，再看他是否把那问题解决了，或是在某一点他想要解决而失败了，失败的程度如何。但是有一点须注意：进步原则在艺术与文学的历史中所取的形式，与它在科学的历史中所取的(或是人们相信它所取的)形式，并不相同。

人们通常把全部科学的历史看成沿着一条单线前进或后退。科学是共相，它的问题都安排成一个大系统，或是一个兼容并包的大问题。凡是思想家们都同是在讨探一个问题，即实在与知识的性质；无论是沉思的印度人和希腊哲学家，基督教徒和伊斯兰教徒，光头和包巾的头，还是戴假发的头和戴学院制帽的头(象海涅^①所说的)。未来的人们也会象我们一样在这问题上劳心焦思。这种单线的看法对于科学是否正确，不是短时间所能讨论的。但是它对于艺术却是错误的；艺术是直觉，直觉是个别性相，而个别性相向来不复演。把人类艺术造作的历史看成沿一条前进和后退的单线发展，所以完全是错误的。

带几分概括和抽象的意味，我们至多只能说：审美的作品的

^①海涅(Heine 1797—1856)：德国著名诗人，引语见他的一首诗：《问题》。

历史现出一些进步的周期^①，但是每周期有它的特殊问题，而且每周期只能就对于那问题说，是进步的。许多人都按照一个大致相同的方式，在同一题材上用工夫，没有能给它一个恰当形式，但是总在逐渐逼近恰当形式，那据说就是进步，等到一个人出来找到了那个恰当形式，那周期据说就已完成而进步也就终止了。一个典型的例证就是意大利文艺复兴时代从浦尔契^②到阿里奥斯托（姑举此为例，请宽恕过度的简单化）那时期运用骑士风为题材的风气的进步。在阿里奥斯托以后，运用那个题材的结果就只是复述和模仿，缩简或夸张，把前人所已做到的加以损毁，总之，只是衰颓。阿里奥斯托的仿效者可以为证。一个新周期开始，进步也就开始。塞万提斯可以为证，他有较开朗的自觉的讽刺风味。十六世纪末叶意大利文学的普遍衰颓由于什么呢？全由于没有新的话可说而只复述和夸张已经发见过的母题。如果这时期的意大利人只要能表现他们自己的衰颓，那就不会完全是失败，就会预兆复兴时期^③的文学运动。如果题材不一致，进步的周期便不存在。莎士比亚不能看作对于但丁的进步，歌德也不能看作对于莎士比亚的进步。不过但丁对于中世纪的灵见派作者^④，莎士比亚对于伊丽莎白朝的戏剧作者，歌德以他的《维特》和《浮士德》

① “进步的周期” (progressive cycles)：依这个看法，文艺史上的进步并非直线的，而是有波折起伏的。例如中国诗，四言、五言、七言、古体、律体、词、曲各自成一周期；在它的周期内，五言(或其它体)萌芽，兴盛以至于衰落，有进步的程序；后起的诗体对于它不一定是进步。

② 浦尔契(Pulci 1432—1484)：意大利浪漫式史诗的创始人。从他起一直到阿里奥斯托，罗兰(Roland，意大利文为 Orlando)及其他骑士的事迹是诗人最爱写的题材。

③ 复兴时期(risorgimento)：指意大利在十九世纪中叶进行统一运动的时期。那时文学界领袖是孟佐尼。

④ “中世纪的灵见派作者”(the visionaries of the middle ages)：意大利在中世纪抒情诗最发达，大半受法国南部普罗旺斯省诗人的影响，爱情是主要的题目。vision原义为宗教信仰徒在默想中所见的境界，visionary有过信幻想不察事实的意思。中世纪意大利的典型的灵见派人物是圣弗兰西斯(St. Francis of Assisi 1182—1226)，一位极虔诚的宗教家，著有《日颂》对当时诗坛颇有影响。

第一部^①对于狂飙突进时代^②的作者，都可以说是进步。这种叙述诗歌和艺术的历史的方式；前已声明，含有几分抽象的，纯是实践的意味，没有严格的哲学的价值。不仅是野蛮人的艺术，就其为艺术而言，并不比文明人的艺术逊色，只要它真正能表现野蛮人的印象，而且每个人，乃至每个人的心灵生活中每一顷刻，都各有它的艺术的世界；这些世界彼此不能在价值上作比较。

〔一些违犯这个规律的错误〕许多人曾违反而且仍在违反艺术史与文学史的进化原则的这个特殊形式^③。例如有些人说乔托^④时代意大利艺术还在幼稚期，到了拉斐尔和提香^⑤才达到成熟期，好象是说乔托还没有十分完善。就他的心灵所得到的感觉材料来说，他确实不能象拉斐尔那样画人物，或是象提香那样着色；但是拉斐尔或提香能否创作《圣佛兰西斯与贫穷结婚》或《圣佛兰西斯之死》那样的作品呢？乔托的心灵并不感觉到人体美，而文艺复兴时代的艺术家们则抬高人体美而致力研究，拉斐尔和提香的心灵对十四世纪人们所眷恋的热烈与温柔已不感兴趣。比较的根据既不存在，如何能作比较呢？

艺术史的著名分类把艺术分为(一)东方时期，理念与形式不平衡，形式溢于理念；(二)古典时期，理念与形式平衡；(三)浪

①《维特》(Werther)和《浮士德》第一部都是德国大诗人歌德的早年名著。前者是书信体小说，后者是诗剧，都很富于当时的浪漫主义的色彩。

②“狂飙突进”(Sturm und Drang)：指德国在十八世纪末的文学运动，即浪漫运动的高潮。主要的领袖是歌德、席勒和赫尔德(Herder)。

③“这个特殊形式”指上文所说的“进步的周期”。

④乔托(Giotto 1276—1337)：意大利早期大画家，他的画在技巧上虽还幼稚，所表现的宗教热情却很深厚。

⑤拉斐尔(Raphael 1483—1520)和提香(Tiziano 1490—1576)都是意大利文艺复兴末期的大画家。意大利画在他们的时代技巧成熟到了最高峰。

漫时期，理念与形式又不平衡，理念溢于形式^①，这也是犯了上述错误。又有人把艺术分为（一）东方艺术，形式不完善；（二）古典艺术，形式完善；（三）浪漫艺术，形式内容都完善；这还是犯了同样的错误。“古典的”与“浪漫的”两词，在它们的许多意义之外，又得到进步的或退步的时期那么一个意义，所谓进步或退步是看它能否实现某一种假定的艺术理想。

〔进步对于美学的其它意义〕 因此，人类在审美方面是无所谓进步的。不过“审美的进步”往往并不指上下两词联在一起所真正指的东西，而是指我们的历史和知识永远在增加积累，使我们对一切时代一切民族的艺术都能同情，或是象人们常说的，使我们的趣味更普遍。如果拿十八世纪和我们的时代相比，这分别就显得很大，十八世纪很固步自封，而我们对于希腊罗马艺术（现在比从前懂得较清楚），拜占庭，中世纪，阿拉伯，和文艺复兴的艺术，十五世纪艺术，巴洛克艺术^②，十八世纪艺术，都一律欣赏。埃及，巴比伦，爱屈拉斯康诸地艺术，甚至史前艺术，都一天一天也研究得渐深。野蛮人与文明人的分别实不在人类天赋能力方面。野蛮人有语言，理智，宗教，和道德，和文明人一样，他也是一个完全的人。唯一的分别在于文明人用认识和实践的活动，在宇宙中探寻到而且掌握到的疆域，比野蛮人的要广大些。我们不能说我们比伯里克理斯^③时代（举例来说）的人们在心灵方面更灵活；但是也没有人能否认我们比他们更丰富些——我

①这是黑格尔的主张，详见他的《美学》的导言。

②“巴洛克艺术”(baroque art)：巴罗克的原义为粗糙不完美的珍珠，后来用来形容文艺复兴时代雕饰得过分而且奇怪的艺术。这种艺术在十八世纪意大利和法国极盛。

③伯里克理斯(Pericles)：纪元前五世纪雅典鼎盛时代的执政，希腊的哲学文学和艺术在当时都到了最高峰。

们有了他们的财产，再加上许多其它民族和其它时代的财产，还不消说我们自己的财产。

审美的进步还另有一个也不正确的意义，就是指某一时代比另一时代所产生的艺术作品比较多，不完善或低劣的作品比较少。例如意大利在十三世纪末或十五世纪末^⑧可以说是有一种审美的进步，或艺术的醒觉。

最后，审美的进步往往当作第三个意义用，指的是最文明的民族的艺术作品所表现的心灵状态的精微与繁复，比起文明程度较低的民族和野蛮人的较为进步。但是这所谓进步属于一般心理条件与社会条件，而不属于艺术的活动；对于艺术的活动，材料如何是无关紧要的。

关于艺术与文学的历史方法，应该说的要点如此。

^⑧即但丁的时代和阿里奥斯托的时代。

第十八章 结论：语言学与美学的统一

〔本书提要〕 把已走过的路回看一下，就可见我们已完成本书的全部计划了。我们研究了直觉或表现的知识性质，这就是审美的或艺术的事实(第一、二章)；描写了知识的另一形式，理性的知识，以及这两种形式的渐次的错综(第三章)；因此，我们就能批评一切错误的美学理论，这些错误都起于混淆直觉的形式与理智的形式，以及把甲形式的特质转置于乙形式(第四章)。我们于是趁便把在理性知识和史学理论中一些反面的错误也指出(第五章)；进一步探讨审美的活动与心灵的其它活动(不是认识的而是实践的)的关系。我们说明了实践活动的本质，以及它对认识活动所占的地位，因此批评到实践的概念对于美学理论的侵越(第六章)。我们于是把实践活动辨明为经济的与伦理的两种形式(第七章)，而且达到一个结论：除掉所分析的四种以外，心灵没有其它形式；因此(第八章)批评到各种神秘的或幻想的美学。既没有其它心灵形式与上述四种形式平行，这已成立的四种也不能再分。由此说到表现品不能分类，批评了把表现品分为简单的与雕饰的，以及作其它类似分类与再分类的修词学(第九章)。但是依照心灵的统一律，审美的事实同时也是实践的事实，唯其如

此，它引起快感与痛感。这就引我们研究一般价值的感觉，尤其是审美的价值的感觉(第十章)；批评审美的快感主义的各种形态和错综复合(第十一章)，并且把从前侵越美学的许多心理学的概念排出美学的系统之外(第十二章)。从审美的创造进到再造的事实，我们开首就研究审美的表现品的外射；这是为再造而设的，它叫做“物理的美”，无论是自然的或人为的(第十三章)。根据这个分别，我们批评了混淆物理事实与审美事实的错误(第十四章)。我们确定了艺术技巧的意义，技巧是为再造用的，因此批评到各种艺术的区别、界限和分类，并且确定了艺术、经济、道德三者的关系(第十五章)。因为物理的东西并不足以充分刺激审美的再造，我们必须回忆那刺激物原来活动的情况，才能再造，所以我们就研究到历史学的功能在于建立想象与过去作品之中的交通，作为审美判断的根据(第十六章)。我们结束时说明这样得来的再造品后来如何被思想的范畴阐明，这就是探讨文学与艺术的历史方法(第十七章)。

总之，我们就审美的事实本身研究过，又就它与其它心灵的活动，快感与痛感，物理的事实，记忆和历史处理的关系一一研究过。审美的事实在我们面前由主体变成对象，这就是说，由它产生的时刻，逐渐变成对于心灵来说是历史的题材。

如果从外表上拿本书和通常讨论美学的大部头著作比较，本书也许是很单薄。但是它并不单薄，如果我们看出那些大部头著作十分之九都是些不相干的材料，例如假充审美概念的心理学的或形而上学的定义(雄伟的、喜剧的、悲剧的、诙谐的之类)，关于所谓美学的动物学、植物学和矿物学的叙述，以及用审美方式评判过的普通历史；具体的艺术史与文学史也整部地拉进美学里来，而且通常是割裂过的；它们备载对于荷马和但丁，阿里奥斯

托和莎士比亚，贝多芬和罗西尼^①，米开朗琪罗和拉斐尔的评判。如果这一切都从那些大部头著作中一笔勾消，我们就颇可自豪地说，本书不但不能算是太单薄，反而比普通美学书籍丰富得多，它们或完全忽略了大部分美学所特有的难问题，或仅约略提及。这些问题是我们认为在职责上应该研究的。

〔语言学与美学的统一〕 我们虽已把美学当作表现的科学加以四面八方的研究，现在还应说明我们为什么替本书加上“普通语言学”一个别名；说明我们何以主张艺术的科学与语言的科学，美学与语言学，当作真正的科学来看，并不是两事而是一事。世间并没有一门特别的语言学。人们所孳孳寻求的语言的科学，普通语言学，就它的内容可化为哲学而言，其实就是美学。任何人研究普通语言学，或哲学的语言学，也就是研究美学的问题；研究美学的问题，也就是研究普通语言学。语言的哲学就是艺术的哲学。

如果语言学真是一种与美学不同的科学，它的研究对象就不会是表现。表现在本质上是审美的事实；说语言学不同美学，就无异于否认语言为表现。但是发声音如果不表现什么，那就不是语言。语言是声音为着表现才联贯，限定，和组织起来的。从另一方面说，如果语言是美学中一门特种的科学，它就必须有一类特种的表现。但是我们已经说明了表现不能分类的道理。

〔语言学的问题化成美学的公式；语言的性质〕 语言学所要解决的问题，和它所常犯的错误，也正和美学中的相同。把语言学的哲学问题化成美学的公式，有时虽不是易事，却总是可能的。

^①罗西尼(Rossini 1792—1868)：意大利大音乐家。

关于语言学的性质的争辩也和关于美学的性质的争辩相同。例如人们常争辩：语言学是一种历史的训练，还是一种科学的训练。历史的与科学的既有分别，于是人们又问：语言学属于自然科学，还是属于心理科学？所谓心理科学同时指经验的心理学和关于心灵的各种科学。美学也有这种情形。有人把美学认成一种自然科学（把“表现”一词的审美的和物理的两种意义混淆起来），又有人把它认成一种心理科学（把就普遍性相而言的表现和诸表现品的经验的分类混淆起来），另外又有人否认这种题材有成为科学的可能，把美学看成只是历史事实的结集。这几种人都没有认识到美学是一种讨论活动或价值的科学，即一种心灵的科学。

语言学上的表现品，即语文，似常被人看成“惊叹”的事实，属于感觉的生理表现，是人与动物所共有的。但是人们不久就看出：在只是痛感的生理反射的那一声“哎哟！”与一句话之中，以及在这个发泄痛感的“哎哟！”与当作一句话用的“哎哟！”之中，都有一个鸿沟。于是“惊叹”说就被放弃了（德国语言学家们戏称为“哎哟说”），联想说或约定俗成说就接着起来了。驳倒了一般审美的联想主义的理由也就可驳倒这个联想说：语言是诸意象的整一体，不是它们的复合体，复合不能解释表现，而须先假定尚待解释的表现。语言学的联想主义还有一个变相，就是模仿说，或形声说，德国语言学家们讥为“喔唔说”，这是由模仿犬吠声来的。依主张形声说者看，犬就由它的吠声得名^①。

①关于语言的起源，希腊时代即有自然与人为两说。近代德国语言学者马克司·缪勒(Max Müller)把近代学说分为三种：（一）喔唔说，以为人的语言是模仿动物的叫声；（二）哎哟说，以为人的语言是由发泄情感的惊叹声发展成的；（三）哟唔呵说，以为人的语言起源于共同劳动时大家同发的声音。

现代最普通的关于语言的学说(粗浅的自然主义除外)是一种调和折衷,即上述诸说的混合。语言据说一部分由于惊叹,一部分由于形声和约定俗成。由于十九世纪后半期哲学的衰颓,才有这种折衷的学说产生。

〔语言的起源与发展〕 最明白语言活动性的那些语言学家们也还犯了一个错误,我们在这里应该指出,他们以为语言在起源时是一种心灵的创造,但是后来借联想而扩充光大。这分别并不确实,因为这里所谓起源只能就性质或性格说;如果语言是心灵的创造,它就应永远是创造;如果它是联想,它也就应从始就是联想。已成就的表现品必须降到印象的地位,才能产生新的表现品,没有抓住这个美学基本原则,才会有这个错误。我们开口说新字时,往往改变旧字,变化或增加旧字的意义;但是这过程并非联想的而是创造的,虽然这创造所用的材料,并不是假想的原始人的印象,而是许多年代以来都在社会中生活着的人的印象,这社会的人已经在他的心理机构中储蓄了许多东西,其中有同样多的语言。

〔文法与逻辑的关系〕 审美的事实与理智的事实的分别问题,在语言学中就是文法与逻辑的分别问题。这问题曾以两种片面正确的方式解决过,即逻辑与文法的不可分性和可分性两说。但是完善的解决是:逻辑形式虽然不能离开文法(审美的)形式,而文法形式却可离开逻辑形式。

〔文法中词的种类〕 如果我们看一幅画,例如描写一个人在乡间路上走的画,我们可以说:“这幅画表示一个运动。这运动如果看成出于意志的,就叫做动作;因为每个运动须有一个物体,每个动作须有一个发动作的人物,这幅画也表示一个物体或人物。但是这运动发生在一个固定的地方,一颗固定的行星(地

球),说精确一点,地球上叫做‘陆地’的一部分,再说精确一点,陆地上有草木的一部分,叫做‘乡间’,乡间自然地或人为地划成一种形式,叫做‘路’。叫做‘地球’的那颗行星只有一个:它是个体。但是‘陆地’,‘乡间’,‘路’都是总类或共相,因为此外还有旁的陆地,乡间,和路”。同样的考虑还可以继续下去。如果把一句话来代替我们所假想的画,我们可以说:“彼得在一条乡间路上走。”复述上文的话,我们就得到“动词”(运动或动作),“名词”(物体或动作者),“专门名词”,“普通名词”之类的概念①。

在这两个事例中,我们在做什么呢?不过是把原来只以审美形式出现的東西,加以逻辑的阐明;这就是说,我们毁去了审美的东西,来换上逻辑的东西。但是在普通美学中,如果要从逻辑的回到审美的,追问运动,动作,物体,人物,普通,个别等等的“表现”是什么,那就错误了。在语言中也是如此,如果把运动或动作叫做“动词”,人物或物体叫做“名词”;如果语言学的范畴,即词的种类,被看成由这些名词、动词等等组成,那也就错误了。词的种类说其实就是艺术与文学的种类说,这后一说已经批评过了。

如果说名词或动词用固定的字表示,真与其它词类有别,这就是错误。表现品是一个不可分的整体。名词或动词并不存在于这整体里,而是我们毁坏唯一的语言实在体——句——以后所得的抽象品。句不能象文法书通常所讲的,它是表现一个完整意义的有机体,可以包含一句最简单的惊叹,也可以包含一首大诗。

①文法中词的种类即普通文法书所谓parts of speech,通常分为名词、动词等八类。本章须与第205页第九章参看。

这话听起来好象怪诞，其实是最简单的道理。

如同在美学中，由于上述错误，某些人的艺术作品被认为不完善，因为在这些作品中，那些假定的种类没有分清，或是有一部分缺乏；在语言学中，词的种类也引起类似的错误，把语言的表现认成有“成形的”和“未成形的”的分别，看其中有无那些假立的词的种类中某一种类(例如动词)而定。

〔语言的个性与语文的分类〕 语言学肯定了字就是从口里说出的东西，没有两个字真正相同，同时也就发见了审美事实的不可简化的个性。因此同义字或同音异义字都被取消了，真正以某字翻成另一字，从所谓方言翻译成所谓语文，或从所谓国语翻译成所谓外国语，都已证明为不可能了。

但是区分语文为类别的企图，与这个正确见解就不相容。语文就是某时期某民族真正写出或说出的文句或文句的组合，此外语文便不存在。一个民族的艺术若不是全部艺术作品，是什么呢？一个艺术的性格(例如希腊艺术或法国普罗温斯的文学)若不是那些作品的整个面相，是什么呢？除非详述那个文学的历史，即那语文的实在的历史，这问题如何得到答案呢？

也许有人想：拿这个论点来反对语文的许多寻常分类，虽有道理，拿来反对历史兼谱系的分类(分类中的主脑，比较语文学的光荣)，就没有道理。这话确实不错，但是理由何在呢？就正是在历史兼谱系的方法不仅是分类。一个人写历史，就不去分类；语言学家们自己就要赶快承认：凡是可以安排于历史体系里的语文(凡是已确定属于某体系的语文)，就不是各成一种，彼此分立，而是一个包含许多事实的整体，在它的发展过程中现出各种阶段。

〔规范文法的不可能〕 语文有时被认成一种出于意志的或任

意的作为；但是有时人们也看得清楚，凭意志来勉强创造语文，是不可能的。“你，凯撒，你能公布法律于民众，却不能公布语文于民众。”有人曾经向一个罗马皇帝说过。表现品的审美性（唯其是审美的，所以是认识的，与实践的相对立）就可以显出：如果要有一种规范文法去定出正确的语言规律，从科学观点看，这就是一个错误的观念。聪明人总要反抗这个错误。据说伏尔泰说过：“该文法倒霉。”就是反抗的例证。但是文法教师们也承认过规范文法的不可能，他们招供说：写得好的作品是不能依规矩学来的，文法的学习应取实践的方式，从读物例证下手，以便养成文学的鉴赏力。这种不可能性有一个科学的理由，就是我们所已说明的那个原则：认识活动的技巧是一个自相矛盾的名词。规范文法不正是语文表现的技巧（即认识活动的技巧）吗？

〔含教导意味的著作〕如果把文法只看作一种经验的训练，一种便于学习语文的格式的汇集，不要求它有哲学的真理，那就与上文所说的情形不同。在这种情形之下，连词的种类那些抽象品也是可容许的而且有用的。有许多叫做“语言学论著”的书籍对什么都谈一点，从发音器官以及模仿发音器官的人为的机械（录音机）的说明，以至印欧系，塞密蒂克系，考卜蒂克系^①，中国系，或其它系语言学的最重要的成果的撮要；从语言的起源或关于语言性质的哲学泛论，以至关于书形、书法、语言学著作中笔记的安排等等教训；我们对于这类著作也应当看作含有教导意味的东西而宽容它们。但是在这些著作里，这一大堆零乱的观念——关于语文本质的，语文看成表现品的——终于要化为美学的

^①语言的重要系统有：印欧系(Indo-European)，包含欧洲及印度各种语言，塞密蒂克系(Semitic)，包含犹太阿剌伯各国语言，考卜蒂克系(Coptic)即埃及系语言；中国系，有时称为蒙古系。

观念。美学供给关于语文性质的知识，经验的文法供给为教导而设的方便法门，此外就别无讲语文的学问，除非算上语文的历史，根据活着的实在的语文所写成的历史，这就是具体的文学作品的历史，其实也就是文学的历史。

〔基本的语言事实：字根〕 误以物理的事实为审美的事实，才去寻求美的事物的基本形式；寻求基本的语言事实，也是犯了同样错误，所谓基本的语言事实就是指把较长组的物理的声音分为较短组；其实单音，母音，子音，以及叫做“字”的音组这一切语言要素，如果单提来说，都没有确定的意义，都不能叫做“语言的事实”，都只是声音，只是从物理方面抽象出来，分成类的声音。

“字根”说犯了同样错误，现在一般最有名的语言学家们都不很看重字根了。既已混淆物理的事实与语言或表现的事实，又以为观念的次第必先简而后繁，人们于是就以为最小的物理事实就是最简单的语言事实。因此他们假想最古的最原始的语言必定是单音的，历史的研究必定终于发见到单音的字根。但是依这假想推下去，最初人类所构思的表现品也许不是一种声音，而只是一种模仿的生理的反射动作；也许不外射为一种声音，而只外射为一种姿势。纵然假定它外射为一种声音，我们也没有理由假定那声音必是单音的而不是复音的。语言学家们不能把复音字溯原到单音字，往往自责无知与无能，而信赖将来人可以办到这一点，但是他们的信念实无根据，他们的自责也是起于错误假定的谦卑举动。

此外，音节的界限，和字的界限一样，也完全是勉强的；多少是借经验的用法分别出来的。原始的语言，或是未受教育者的语言，是一个连贯体，他们不曾意识到把一句话分成单字或单音

那些经院派所造成的不实在的东西。真正的语言学的规律不能根据这种单字单音的区分。语言学家们的口供可以为证，他们承认关于“**母音重叠**”，“**破音字**”，“**两母音相联而都发音**”，“**两音合成一音**”之类现象，并没有真正的语音学的规律，只有凭趣味与方便所定的规律，那就是**审美的规律**。“**文字**”的规律如果不就是“**风格**”的规律，是什么呢？

〔**审美的判断与模范语言**〕 最后，有人要寻求一种模范语言，寻求一种方法，使语言的习惯用法归于统一，这是由于迷信美的事物可凭一个理性的标准去测量，即我们所称为“**错误的审美的绝对性**”^①那一个概念。在意大利，这叫做“**语言的统一**”问题。

语言是常川不断的创造。已用语言表现过的东西就不再复演，除非根据已创造的东西再造。生生不息的新印象产生音与义的继续不断的变化，即生生不息的新表现品。寻求模范语言，就是寻求动的不动。每个人都说话，而且都应依照事物在他的心灵中所引起的反响，即他的印象，去说话。所以最热心维护语言统一问题的任何一个解决方案者（无论他主张采用近似拉丁的标准意大利语，十四世纪的习用语，或是佛罗伦萨的方言），在他们说话传达思想要人了解时，都不很愿意实践他们的理论。因为他们觉得用拉丁，十四世纪的意大利语，或是佛罗伦萨语的字，来代替根源不同而恰合他们的自然印象的那种字，就不免牵强失真。那样办，他们就会成为自语自听者而不是说话者，是学究而不是认真的人，是戏子而不是诚实人。依照一种理论去写作，就不是真正写作，至多只是“**泡制文学品**”。

^① “**审美的绝对性**” 见第257页。

语言统一问题常再蹶再起，因为照它的字面看，它所根据的是错误的语言概念，所以它是不可解决的。语言并不是一种军械库，装了已制好的军械；不是一部字典，搜集了一大堆抽象品；也不是坟园中抹油防腐的死尸。

我们对于模范语言或语言统一问题的排斥似颇突然，但是我们不能不这么办，这并非对意大利许多世纪以来争辩这问题的一长串作者不表示敬意。那些热烈争辩的对象原只是审美性相而不是审美的科学，是文学而不是文学原理，是有效力的写作和说话而不是语言的科学。它们的错误在把一种需要变成一种科学的主张，比如说，把有方言隔阂的人民应能容易互相了解那一个念头，变成要有一个唯一的理想的语言那一个哲学的要求。这种寻求正如寻求一种普遍的语言^①一样荒谬，所谓普遍的语言就是和概念与抽象一样有固定性的语言。人与人应该更好地互相了解那一个社会需要，只有借普及教育，改良交通，与交流思想这些方法才能得到解决。

〔结论〕 这些零散的话应该已够说明，语言学的一切科学问题和美学的问题都相同；两方面的真理与错误也相同。如果语言学与美学似为两种不同的科学，那就由于人们把语言学看作文法，或一种哲学与文法的混合，一种牵强的备忘表格，一种教书匠的杂凑，而不把它看作一种理性的科学，一种纯粹的语言哲学。文法，或是与文法不是无关的东西，也在人心中引起一个偏见，以为语言的实在性可以在分散而可合并的单字上见出，而不在活的言语文章上（即于理为不可分划的表现有机体上）见出。

^①寻求一种普遍的语言，十七世纪哲学家莱布尼兹就有这个意思，近代“世界语”是一个实例。

凡是有哲学头脑的语言学家们在彻底深入语言问题时，常发现自己很象掘地道的工人们(用一个陈腐而却有力的譬喻)，到了某个地点，他们必能听到他们的伙伴美学家们从地道的另一头在挖掘的声音。在科学进展的某一阶段，语言学就其为哲学而言，必须全部没入美学里去，不留一点剩余。

艺术的社会根源

哈拉普 著
朱光潜 译

本书根据美国纽约国际出版社
1949年版译出。

序

这部书是在对文化有决定作用的一个时候提供出来的。在一个迅速衰落的社会制度的触动力之下，美国艺术家们正在作各种各样的反应——有些向金钱的诱惑低首投降，有些逃避那挣扎要出胎的新世界的决胜招邀。这些艺术家们都在允许他们自己被动地反映资本主义纠缠在里面的那些不可解决的矛盾。但是世界到处文化工作者们都在把自己联合到真正有创造性的一些力量方面，这就是在要阻止人类进步的人们和要推动人类前进的人们之间的巨大冲突中的工人阶级斗士那一方面。在这场英勇的斗争中，艺术家有一件重要的事要做。他可以帮助人民对一个在改变中的世界的种种现实情况得到认识。如果艺术家要尽这一份功用，他必须自己具有就是自由精髓的那种“对必然的认识^①”。

如果这部书激发艺术家以及忠于文化的人们加深他们的对于文化的社会根源和社会目标的认识，它就算不是白写的了。这部书不是美学问题的有确定性的研讨。它最多也只表示我们现在是站在艺术和文化新了解的门槛上，这要感谢富于启发性的马克思

^①西方哲学向来以“自由”和“必然”对立，到黑格尔才有“自由是对必然的认识”一个看法，恩格斯常爱引用这句名言。

主义者的方法和哲学。这部书想介绍马克思主义的美学中一些为人熟知的原则，并且提出一些问题，以备许多学者和思想家们以集体的努力，作进一步的研究。恩格斯很明白要待马克思主义者去做的工作是多么巨大。他写道：“关于一个单独的历史事例的唯物观的阐发是一种科学工作，需要多年的静静的研究，因为很显然的，这工作不是咬文嚼字可了事的，只有靠一大堆经过批判的完全掌握住的历史材料，才能使一个人解决这样一个工作。”（见恩格斯的《费尔巴哈论》）

本书作者还有一件事要做的，就是感谢许多学者和朋友们的慷慨的帮忙，太多了，不能在这里列举，在本书写作的各阶段，他们读过而且批评过原稿。没有他们的有益的批评，这部书就不会完成。作者尤其要感谢亚夫朗·兰德(Avrom Landy)在编辑方面珍贵的帮助。不过本书最后的责任由作者自己负。

一 生产为基础

艺术的根源不可模糊笼统地“在社会中”或在一些物质的“因素”中找出。就特性来说，艺术是由同时起作用而产生一切社会活动(包括政治、科学、法律、宗教、道德和艺术)的那些相关联的力量所决定的。人类各种活动，繁复得令人耳昏目眩，以至每种活动看起来象是独立的，但是实际上它们都依靠同一基本力量，那就是生产方式。象每种心理的或物质的人类活动一样，艺术是建筑在生产基础上面的。马克思自己对于一切意识形态和生产的关系，说过一段最简明的话：

“人们在自己生活的社会生产中，彼此间发生一定的、必然的、不依他们本身意志为转移的关系，即与他们当时物质生产力发展程度相适合的生产关系。这些生产关系的总和就组成为社会的经济结构，即法律的和政治的上层建筑物所藉以树立起来、而有一定的社会意识形态与其相适应的那个现实基础。物质生活的生产方式决定着社会生活、政治生活、以及一般精神生活^①的过程。并不是人们的意识决定人们的存在，恰巧相反，正是人们的

^①本段引文采用莫斯科外国文书籍出版局印行的《联共党史》中文本第四章的引文的译文，间有可商量处，附注说明。这里intellectual life译“精神生活”似不如译“知识生活”为妥。精神生活如宗教、伦理、艺术等有关知识的。

社会存在决定人们的意识。社会的物质生产力发展到一定程度时，便和向来在其中发展的那些现存生产关系，或不过是现存生产关系在法律上的表现的财产关系，发生矛盾。^①于是这些(生产)关系便由生产力发展的形式变成了束缚生产力的桎梏。那时社会革命时代就来到了。随着经济基础的变更，全部庞大的上层建筑物中也会或迟或速地发生变革。在考察这些变革时，必须时刻把经济生产条件方面所发生的那些可用自然科学精确眼光指明出来的物质变革，去与人们所藉以意识这个冲突^②，并力求把它克服的那些法律的、政治的、宗教的、美术的、或哲学的形式，——简言之，思想^③形式，——分别清楚。正如我们批评一个人时，不能以他对于自己的揣度为根据一样，我们评判这一个变革时代时，也不以它的意识为根据。恰巧相反，这个意识正须从物质生活的矛盾中，从社会生产力和生产关系间现存的冲突中，求得解释。无论那一个社会形态，当它所给以充分发展余地的那一切生产力还没有展开以前，是决不会灭亡的；而新的更高的生产关系，当它所藉以存在的那些物质条件还没有在旧社会胚胎里成熟以前，是决不会出现的。所以人类始终只能抱定自己所能够解决的任务，因为我们仔细去看时，总可看出，那任务本身，只有当它所能藉以解决的那些物质条件已经存在，或至少是已在形成过程中的时候，才能发生的。”^④

①依原文，译“和……生产关系，或是说，和……财产关系——这其实只是用法律术语来说生产关系——发生矛盾”，似较妥。

②即上文所说的生产力和生产关系的矛盾。一段中同一字不宜前后译法不一致。上文用“矛盾”，这里用“这个冲突”，欠醒豁。

③ideology一字在本书译文其他部分依通行译法，作“意识形态”。

④原注：马克思《政治经济学批判》。《选集》第1卷，第356—357页。纽约，新版。

生产对于艺术的关系就象土壤对于植物一样。艺术不能表现一些不起于生产方式的情感、思想、态度和形式，也就象一棵植物没有土和水就不能生长。因此，只有藉找出艺术与生产的关系，艺术史才可以妥当地掌握住。不过这句话非常复杂，决不应加以简单化。到下文便会明白，这句话不能作为艺术的一个严格的“经济”解释。恩格斯曾经明确地警告人不要对历史唯物主义作这样庸俗的解释：

“依据唯物史观，历史的决定因素归根结蒂是现实生活中的生产和再生产。马克思和我所主张的都不过如此。假如有人把这话加以曲解，以为经济因素是唯一的决定因素，他就不免把这话变成一句无意义的抽象的无稽之谈了。经济情境是基础，但是上层建筑物的各种因素——即阶级斗争的各种政治形式和它的后果，胜利阶级在赢得胜仗之后所建立的宪法等等——各种法律形式——甚至这一切实际斗争在参加斗争者头脑中所起的各种反映：政治的、法律的、哲学的学说，宗教的思想，以及由这些学说思想进一步发展成的教条体系——这一切因素对历史斗争的过程也都有影响；而且在许多情况之下，对决定这些历史斗争的形式有占优势的影响。这一切因素中发生着交互影响，其中经济的动向在无穷的偶然事变中（这就是内部关系很渺茫，或不能证明的，所以我们可以认为没有内部关系而把它忽略过去的那些事变），最后显出它是必然的。”^①

艺术依靠生产的道理，在原始艺术中显得最明白不过。在原始社会中，人类把全副精力都放在为求仅仅生存的生产上面。人

^①原注：马克思恩格斯《书信选集》，第475页。纽约，1942年。

与人以及人与自然的关系都是简单的，赤裸裸的，直接的。分工制尚在萌芽——劳动的功用大体上是依性别去分。生产工具只是些简单的器具，所以在原始社会中，人自己的劳动扮演了主角。劳动也不象在发展较高的社会里，在体现它而又隐藏它的机器中采取一种化装。这种原始劳动形式对于艺术起源的意义是非常重要的。十九世纪末叶有一位德国经济学者，卡尔·布肖(Karl Buecher)提出了一个学说，以为节奏、歌、和诗都起于原始劳动。^①他这样解释：劳动中身体动作如果做得有节奏，就会最有效而且最不易发生疲倦。象运用斧头或连枷之类工作的动作自然地生出节奏的模样。并且，人们在集体用手劳动时，须得有节奏地配合他们的动作，以便把这些动作有效地联系起来。有节奏的工作到了高度筋肉紧张时，他们就发出哼哈哎哟的声音。原始人在这些声音上附加一些字，随后又在声音与声音的空隙中填些别的字，结果就有诗歌。布肖又提到人的口音摹仿工具打到有回声的器材上的声音。这些工具之中，有些就发展成为乐器。布肖搜集了许多这种原始工作歌调，来证实他的主张，就是歌和诗的形式和内容的因素都起源于工作节奏。连不完全赞同布肖学说的那些学者们也承认布肖看出歌和诗的一个基本的决定因素。^②从此可知：生产对于艺术的一个深厚的影响是藉原始工作的节奏来发生的，节奏是艺术的一个基本因素。

原始生产和艺术的另一基本关系是由佛兰兹·鲍斯(Franz

①原注：布肖《工作与节奏》(德文)。第二版增大版。来布色西，1899年。

②原注：例如谷鲁斯Ernst Grosse在他的布肖书评里写道：“我们不能承认布肖证明了诗歌的形式和内容都起源于工作，但是我们必须承认，工作对于诗歌的形式和内容的发展，确有很重要的影响，并且布肖是第一个人认清楚了，而且适当地发挥了这个道理。”(见谷鲁斯：《社会科学评论集》(德文)，第3卷，第312页。1900年。)

Baob)看出来的。他看出文学——歌和故事——在各原始民族中是普遍流行的。文学需要一段安静时期去创作，各种社会利用安静时期去创作的方式彼此不同。在农业社会中，食粮在一个季节里收获储藏起，到农闲季节里，就有业余时间来供闲暇创作。在渔猎部落中，猎户等着捕获对象来到，或是渔夫等着鱼吞饵的时候，才有这种闲暇，例如爱斯基摩人(Eskimo)就是如此，他们待上许多时辰，等海豹来到冰孔。原始生产反映在歌和故事的内容里，也足见生产影响到文学创作。

原始人的摹仿式巫术(magic)在对生产需要作心理适应时起了很大的作用。他们藉巫术的帮助，激起一种心情，以便把渔猎耕战之类工作做得更好些。巫术在原始社会中到处都有。原始人以为藉摹仿动物，旁人或自然现象，就会获得一种大力量，可以驾御它们。他的艺术大部分是动物、人、或自然现象的象征的表现，或是用自己的身子或用图画现实地摹仿它们。他的跳舞——这是他的首要的艺术——就有摹仿性。^①在打猎的或农业的民族中，摹仿式跳舞的内容都随着生产的需要而变化。打猎的部落在跳舞中象征地摹仿打猎和杀死猎物，以为这样做，就可以对猎物投上一种魔力。农业的民族则举行收获舞，把收获的成功描写出来。原始生活中最重大的事情，都藉跳舞来庆祝，或是事先预祝这件事情的成功，或是事后庆贺它已得到的成功。但是一切跳舞都从原始人的生存竞争而得意义，都以原始人的生产方式为基础。

①原注：关于跳舞，谷鲁斯说过一段对于生产与艺术的紧要关系颇有意义的話：

“近代跳舞无论从那一方面看，都显得是一种空存形骸的器官（译注：例如盲肠），由于生活情形改变了，它已变成无用，所以就退化了。”（见谷鲁斯：《艺术的起源》，第231页。纽约，1900年。）谷鲁斯虽是把跳舞在近代生活中的“无用”，或许说得过分一点，跳舞对于现代生活，远比不上对于原始人那样重要，这却不成问题。

在农业民族中，足量雨水是最大的社会需要。所以祷雨的仪式最重要。例如在澳洲西北部，求雨仪式是在一堆石头上摆一块巫术用的石头，求雨者围绕着这堆石头跳舞，舞上许多时辰，直到精疲力竭，倒在地上为止。在已绝种的搭希提(Tahitians)^①民族中，跳舞者倒在地上滚来滚去，并且用手脚击地。这些动作就代表雷电，跺脚是表示占领那块土地的动作。有些民族举行踊跃舞，跳得愈高，禾苗也就长得愈高。在打猎民族的跳舞中，跳舞者暂时变成他们所摹仿的动物或物件。可食动物的步伐或呼啸声，都被摹仿着。照这样办，鱼、鸟、熊、野牛、海鳖之类动物就会引到猎户身边来。^②

原始民族的雕刻和图画也是受巫术统制的。雕刻的一个主要形式是图腾。图腾制蔓延很广，它的办法是拿一种动物或世间精魂代表一个家族、村庄、或部落，它就给所代表的那一集群以驾驭环境的力量。图腾就是用木石雕刻成的那种神圣动物或精魂的象征性的图形。如果遵行适当的仪式，那图腾就会保佑那一家族或部落，去作生存竞争。世界有许多地方，在打猎或仪式跳舞中，图腾面具总是戴着。戴着那面具，跳舞者就会具有图腾的力量，可以控制指望中的打猎或收获的结果。图腾象征在北美渔猎部落艺术中占了统治的地位。这些部落用鹫、鹰、熊、鲸和各种鱼类的象征性图形，来保佑他们获得生活资料。

原始图画是公认为有巫术意味的。古石器时代图画所描写的是野牛、鹿、野马、野猪以及其他猎物。布希族(Bushmen)^③和澳洲打猎部落的图画也是如此。这些图画都描写猎物，有时也描

①原住东太平洋搭希提岛上。

②原注：萨克斯《世界跳舞史》，纽约，1927年。

③南非洲野蛮民族。

写戴面具的跳舞。有些图画画着箭头，也有些画着被射击的情形。这些图画往往陈列在仪式场所。这一切情形都证明艺术有巫术的用意。

打猎民族的图画中通常只画动物和人而不画植物，这是一个最有意义的现象。这种现象在世界各地都见到过，它生出的结论是：生产方式的类似可以说明原始艺术的类似。打猎部落看起来，通常特别长于逼真自然的描绘。谷鲁斯指出过：布希族，澳洲各部落以及爱斯基摩人——这都是些靠观察锐敏和雕琢器具的巧练手腕来生存的打猎民族——都长于描绘性的艺术，这可以归原于他们的生产方式。相反地，上述那些才能在发展程度较低的农牧民族中则很少有。^①北美印第安族，还是一个打猎的部落，算是例外。农业民族的艺术大体上是象征性多于描绘性。^②但是他们的艺术题材还是限于人和动物而不包含植物。

在打猎部落中，男女通常只有一种主要的分工。男人打猎，女人治家务，包含搜集食物在内。在他们的艺术中也有一种与此相应的分工。典型的打猎性的艺术属于男人范围，而女人则从事于装饰的艺术。这种明显的分工在北美印第安族中就可看出。女人在纺织、编篮和刺绣里，从事于一种几何图案的装饰艺术。这种妇女艺术是和农业社会的典型艺术成连环的。农业社会中艺术被人研究得最好的是非洲布相哥族的(Bushango)，他们的纺织和刺绣的艺术发展得很高，木和金属的刻划也是如此。他们所用的精妙形式的装饰母题大概是从树叶以及其他陈规化的植物形状来的。象在一般农业民族中一样，人形在他们的艺术中很少见，除

①原注：谷鲁斯《艺术的起源》，第198页。

②描绘性的艺术逼真自然，象征性的艺术以物形象征某一观念，不必求形似。

非成套的刻得很细致的逼真自然的形象，这些或许是他们的君主的。有些动物形象也出现在他们的艺术里，但是足见特色的是它们不是猎物而是羚羊、蜥蜴、蜥蜴和昆虫。

从此可知，艺术的起源显出艺术是起于艺术范围以内和以外的许多力量的繁复交互的影响，而这一切繁复活动的根源都是生产。我们已见过，原始社会中生产方式与艺术创造的关系是比较单纯而直接的。但是到了社会本身愈高度分化，这种关系也就愈趋繁复。社会向前发展，它就从过去时代吸收一些因素而加以融合，因此，人类表现就愈来愈有更多的可能性，而这些可能性就不断地变成事实。尽管生产内部错综日渐增长，而生产力和生产关系两大生产方面的交互影响，仍然是历史的首要推动者。生产力是产生物质价值^①的那些有经济技巧的人们，以及他们所用的工具和材料。生产关系是与生产有关的人们中间各种关系的总和，——在私有财产制起来以后，生产关系就是生产工具的所有主和受他们剥削劳动的工人们中间的关系。这两方面人——剥削者和被剥削者——之中不可避免的对敌就表现于阶级斗争。在一定的社会里，一切生产力和生产关系都在不断地发生交互影响。影响创作的生产各方面彼此就不易分开。把这繁复体系中各因素分别抽出研究，以便看出各种生产影响如何配合在一起，所以是必要的。

虽是“宗教、家族、国家、法律、伦理、科学、艺术等只是些生产的特殊形式，也要受生产的普遍规律统辖”。^②这些东西的生产和物质货品的生产，究竟有些重要区别。物质货品是些人

① “价值” values在本书中常指“有价值的事物”，下仿此。

② 原注：《马克思恩格斯全集》（德文），第1卷第3部，第115页。

造的东西，直接用在生活过程里，包含器皿、家庭货物、陈设品、衣服、食粮之类物件，以及那社会在一定发展阶段中所能生产的一切有用的东西。这些物件有什么“意义”的问题不会发生，因为它们主要地是有功用的；所能发生的问题只是如何去用它们。但是艺术是在质上和它们不同的，因为它是某一种东西的“表现”，无论这是象征性的或是逼真自然的，它之所以造出来，是要在“意义”上指某一种东西。换句话说，除掉它的物质的存在以外，艺术是一种意识形态。它多少是一种人生观和世界观。因此，它和真实界的关系是间接的。意识形态可真可不真，可以表现真实界，也可以不能表现真实界，而一个物质的生产品却只是存在着，有用或是没有用。凡是意识形态都不是自然而然地生起的，而是决定它们存在的那些物质情境和社会情境的一种反映。正如马克思所说的，意识形态是“这生活程序的返光和回响”。另外一种表示这两种生产不同的办法就是说：一种是物质的或物理的，一种是脑力的或“精神的”。

我们已见过，在原始社会中，脑力生产和物质生产如果不是不可分开，也是不易分开，因为分工的程度还低。不仅是脑力生产品和物质生产品不可拆开地合在同样物件上，而且它们都是同一个人所作的。只有到社会已发展了，脑力生产才和物质生产分开，由于物质生产者与思想家和艺术家分开了。但是这两种功用并不会那样绝对地分开，以至有用品不能同时看作艺术品。总之，这两种生产品有时体现于同一物件上，例如用品。脑力生产最明白地实现于人的知识活动方面以及所谓“美术”方面。^①

^①通常以“美术”fine arts与“有用艺术”useful arts或“工业艺术”industrial arts对立。这当然是很粗疏的分类。

但是艺术品除掉其他意义以外，也还是一种经济品，象马克思关于商品所说的话，它是“在我们外界的一种对象，它有一种性能，可以满足人类的某些需要。这些需要的性质如何，比如说，起于胃脏还是起于幻想，那是不关重要的”^①。换句话说，艺术品也有“使用价值”，也受它所用在那社会的交换规律支配。一件艺术品可满足许多不同的需要：求美、求知识、求装饰以及求娱乐的愿望；加强自己的信念，或是求与旁人一致的需要；巩固阶级地位，或是提高个人威望。人们愿意花钱来满足这些需要。此外，艺术作品也表现艺术家运用他的技能于某种自然材料或感官媒介上^②；它是他的想象的体现，他的劳动形式。除非艺术家或手艺工人有独立的资产，他就必需靠他的艺术来养活——太普通的是仅仅养得活——假如上述需要^③还要继续得到满足。

艺术在这个基本水平上^④，有一方面特别是经济的。这个事实对于艺术的形式和内容都有莫大的影响。从前哲学家们容易忽略创作的这一方面，以为它与艺术的意义是隔绝的，漠不相干的，因为他们太不了解经济方面贯彻到创作过程的一切其他方面。在过去，社会学家们把艺术看作艺术家的环境的表现，或是意义不明白的“民族”力量或社会力量的表现^⑤。只有历史唯物主义者才了解艺术家参加生产以及他的作品处在商品地位两个事实的重要意义。艺术家们自己了解他们的作品是一种商品，因为他们须靠它过活。例如在十七世纪的荷兰，图画常拿到市摊上交换货物。

①原注：马克思《资本论》，第1卷，第1—2页。纽约，1947年。

②“媒介”medium在美学术语中是艺术所藉以传达的工具，例如声音是音乐的媒介，形色是图画的媒介，语文是文学的媒介。

③运用技能，体现想象。

④满足需要。

⑤法国泰纳H. Taine是这派学者的代表。

但是哲学家们却大半对艺术作高谈阔论，好象这些事实都与美学无关。他们不了解艺术家有满足艺术购买者的必要，这必要就得改变艺术家所说的话和那话说出的方式^①。这种经济压力的影响到后面一章中还要再分析。

艺术和生产的交互关系有一个重大的后果，就是分工制对于人类美感发展的影响。艺术史有一个基本因素，就是专业化的发展，这起于生产繁复性的增加。在原始社会中作出让我们大加赞赏的艺术品的那位手工艺人并不专是一位手工艺人，他的手艺只是他的生产活动中的一部分。猎户不只是打猎，还要制造他自己的武器。妇女搜集食物和管理家务，还要制造做工的器具。只有到了一个部落已经蓄积了足够的剩余货物，使他们不要再过寅支卯粮的生活时，手工艺人才能倾全副力量去做他的手艺。这要在早期农业社会里才能办到。依马克思说，在印度就有一个古代农业社会，其中象陶工、银匠、或许甚至于诗人之类手工艺人，连同其他专家，都靠公社维持生活^②。人类需要的分化，以及满足这些需要所必需的较高度的分工和专业化，都要以剩余蓄积为条件。商业所造成的人口聚居城市刺激了艺术生产，各种美术就变成专业化的活动，来满足有闲阶级的需要和快乐。商业的发展也带来了出口货品制造的专业化，例如纺织品。

在古代社会，近代汉斯联盟^③的和意大利的各城邦，以及一切先进的社会中，随着财富的蓄积，都有很多劳动花在奢侈品的生产，其中有一部分是人类的最伟大的艺术。各种艺术中受津贴

① 即内容和形式。

② 原注：马克思《资本论》，第1卷，第351—352页。

③ Hanseatic League是十二至十六世纪德国诸工商城市的联盟。

的作者造成了长足的技巧的进步。文艺复兴时代艺术——它的伟大的图画、雕刻、金工、建筑——之所以能出现，有一部分是由于诸城邦的商业繁荣，而且这个商业社会由于分工的结果，能利用空前的技能。马克思和恩格斯说：“象任何其他艺术家一样，拉斐尔(Raphael)①是受条件决定的，这条件就是他以前的那门艺术所已成就的技巧的进步，他那区域的社会组织和分工情形，以及与那地区有联络的一切国家的分工情形。象拉斐尔那样一个人能否发展他的才能，完全要靠需要，而这需要又要靠分工情形以及起于这分工情形的人们中的文化关系。”②分工本身又起于生产系统，即整个社会机构的基础。

艺术可以说是从原始人制造他的第一把石刀时就已开始；从那时到现在，人造的美在品质和性格上都为手艺在社会中的功用所影响。因此，随着专业化而来的才能的兴盛也引起大众才能的压抑，大众的活动就只限于他们的专门行业。马克思和恩格斯说：“艺术的才能完全集中于少数人，以及连带的广大民众的才能受压抑，都是分工的结果。”③从十九世纪以来，这种把广大民众从艺术活动割开的趋势在资本主义的世界中就愈来愈烈；在苏联，这种趋势正在被阻止和扭转。

尽管生产是艺术的一个条件，艺术的水平却不常是必然地与严格经济范围中的生产发展程度相符合。因为照历史事实，很高明的杰作曾在经济水平很低的社会中创造出来，比得上资本主义最高度发展时的艺术。马克思说：“人都知道有些艺术最高度发

① 十五世纪后期意大利大画家。

② 原注：马克思恩格斯《文学与艺术》，第75页，纽约，1947年。

③ 原注：马克思恩格斯《文学与艺术》，第76页。

展的时期并不与当时社会一般发展有直接关系，也不与那社会组织的物质基础和轮廓构造有直接关系。拿希腊与近代国家，甚至与莎士比亚，相比较，就可以见出这一点。”^① 我们却不能从此就断定艺术不是生产的反映。把艺术与生产的不平衡发展的原则考察一下，就可以见出真正的关系。

科学与生产确实有直接的关系。因为有很多例证，可以证明科学的发展是由经济需要所引起的。生产提出问题，启发了科学思想来替它们找答案。技术——这就是科学原则在生产上的应用——是生产情况的一个基本指标。如众所周知的，天文学很早就被斐尼基人^② 之类商业社会所推进，后来被发明时代^③ 的欧洲所推进。象恩格斯所说的：“如果社会发生一种技巧的需要，那需要就推动科学前进，力量比十个大学还更大。”^④ 他指出在十七世纪意大利，陶芮切里(Torricelli)^⑤ 诸人发展了静水力学，是因为当时有调整山流的必要。此外还有无数例证可以证明必需为科学之母。过去三百年科学的空前发达是直接由于工业文化的多方面的技巧需要。

科学的一个功用就是藉改变外物界来改变人。就这点来说，生产和科学有同样的效果，因为它也是为人类各种目的而去改变自然。艺术对于生产的关系却比较微妙些。因为象考德威尔(Christopher Caudwell)^⑥ 所说的，艺术藉改变人的意识来改变世界。

① 原注：马克思恩格斯《文学与艺术》，第18页。

② Phoenicians是古代地中海东岸的商业民族。

③ 十五、六世纪。

④ 原注：马克思恩格斯《书信选集》，第517页。

⑤ 物理学家，温度表的发明者。

⑥ 英国最重要的马列主义的文艺理论家，《幻觉与实在》的作者，死于西班牙解放战争。

科学大体上是对生产直接地发生影响，艺术对生产的影响却是间接的。科学发见自然中一些一致性，艺术则用各种视听感觉的媒介来组织人类情感。所以艺术的内容不是首先指及人以外的真实界^①，而是指及社会关系及其所引起的情感。马克思和恩格斯说：生产方式“是(组成社会的)各个人的一种确定的活动形式，一种确定的表现生活的形式，也就是他们的一种确定的生活形态。看个人们如何表现他们的生活，就可知道他们是何种人。他们是何种人，所以与他们的生产——连同生产什么和如何生产在内——是一致的。个人们的性格要依据决定他们的生产的那些物质条件”^②。这“生活形态”是一个有机的整体，包括看得见的活动和意识形态的活动。艺术是一种意识形态，它把当时流行的意识现状加以客观化^③，并且藉表现那意识现状来改变那意识现状。

艺术虽起于生产方式，却不必然地随着生产方式的发展而日臻完美。因为有证据确凿地证明，低的生产水平曾在辉煌的艺术中得到表现，而高的生产水平却产生了低劣的艺术。我们已见过，原始艺术是由一个集群藉以获得生产资料的那些活动和技巧所决定的。仅管原始社会的生产水平很低，它的艺术比起生产水平较高的社会的艺术，却没有逊色。从此可知，艺术和生产的不平衡发展显然是一个基本的原则。埃及皇后娜佛列提特(Nofretete)^④的头部雕像确是可以比美近代雕刻中任何作品。十九世纪的英美遇到空前迅速的经济的发展，它们的占优势的艺术趣味却很低。还有无数例证，可以证明艺术与生产水平的差异。

① 这是科学的事。

② 原注：马克思恩格斯《德意志意识形态》，第7页。纽约，1939年。

③ 化成具体的对象，即创作作品。

④ 一座有名的著名雕刻，现存大英博物院。

这种差异的理由很复杂，但是都可以溯源到生产方式。除掉象电影之类新艺术以外(电影起于工业金融资本主义下的大量生产的技巧)，一切艺术在基本上都可以在资本主义以前的手工生产制度下，达到完全的技术的成熟。象雕刻那种艺术所用的工具，从原始时代到现在，并没有彻底变更。科学和技术虽已影响了图画和素描(例如文艺复兴时代的透视学以及十九世纪关于色、光和视觉的研究)，这两种艺术从古石器时代人的最早的岩洞上的素描^①一直到现在，在基本上却也没有变更。至于文学，从古希腊人以来，也不曾需要机器的技术来达到它的一些伟大的成就。所以各种艺术的最高手艺是可以在工业文化以前发展出来的。在另一方面，从十八世纪末叶以来，在机器生产的迅速发展中，各种手工艺却因过时而废弃了，这时期中艺术趣味的衰落就大半由此酿成。只有等到现世纪大量生产中应用到工业图案了，人们对用品的趣味才见提高。总之，低的生产水平可能有伟大的艺术，高的生产水平有很多的低劣的艺术，理由都可以溯源到生产的技巧。

但是艺术的品质也表现一个时期思想情感的模样，而这些模样也是依据生产方式所产生的社会情境。艺术的健康或优异，并非必然地直接地随着生产成就的水平而变异，而是依据艺术家和他的社会的团结一致。如果这个团结紧密，象在纪元前五世纪的希腊，或伊丽莎白时代的英国一样，一个伟大的健康的艺术就会产生出来。这些艺术繁荣的时期也受商业统制的突来和商业资产阶级的新兴那些条件决定。不过在资本主义之下，不团结或分化很早就开始了。十九世纪资产阶级的艺术家是被俗陋的资本主义

^①最著名的是在法国 La Madeleine地方所发现的，画的大半是打猎的情形。

社会所排斥了。这社会象马克思所说的，“对艺术和诗作敌”。这种分化有两个结果：一方面它产生了一个低级趣味的时代，另一方面这时期的伟大艺术对流行的低级趣味作强烈的反抗，它是不健康的，因为艺术家脱离社会了。总之，生产的历史虽显出在水平、效率和产量各方面有继续不断的上升，而艺术的历史却不能在成就水平上显出与此相应的继续不断的上升。艺术无宁是反映决定意识的在生产方式中起作用的那些繁复的力量。

在他对马克思的艺术言论的研究中，苏联批评家米克尔·李夫希茨(Lifshitz)设法说明马克思何以相信古希腊艺术高于资本主义的艺术。他引用马克思的话：“和(资本主义社会的)这种对于‘量’和‘交换价值’的偏重成最强烈反衬的是古典时代作家的态度，他们完全从‘质’和‘使用价值’方面着眼。由于各部门社会生产的分立，商品就制造得较好些，人们也各随意向才能所近，选择一个适当的(工作)范围；没有几分约束，就决不能得到重要的结果。因此，生产品和生产者都由于分工而提高。”^①李夫希茨于是解释说：“在古代的分工形式下，质和量是比较可以相随并进的：人类的活动和才能还不曾受集蓄资本那种抽象的量原则支配。”^②他说，这就可以使我们了解古代希腊艺术品质高的道理。李夫希茨并且指出：在古代社会里，个人是与社会的集体意向一致的，而在资产阶级社会里，个人却被排斥，脱离了社会。因此，古代希腊艺术在全体上的优异可以用这个事实来解释：它没有遭受到近代艺术家所硬被加上的那些矛盾和脱离社会所引起的紧张心情。

①原注：马克思《资本论》，第1卷，第359—360页。

②原注：李夫希茨《马克思艺术哲学》，第70页。纽约，1938年。

这种解释无疑地可以帮助我们了解古希腊艺术何以伟大。但是它还太普泛。李夫希茨的分析告诉我们资本主义以前的艺术一般地何以高于资本主义下的艺术，却没有说明何以特别是纪元前五世纪的希腊艺术是如此，因为同样的话可以应用到资本主义以前的许多社会。生产对于古希腊艺术的影响是多方面的，复杂的。要对古希腊社会和它的艺术传统作更专门的分析，才能完全见出这影响的意义。纪元前五世纪希腊艺术之所以伟大，理由在那特殊的技巧方面的艺术基础是落在商农经济的轮廓里，它的民主制是有限制的^①，由此而起的各种社会关系是有弹性的。

十二、三世纪的哥特式建筑^②的短促而灿烂的时期，对生产方式与艺术的关系，给了一个有启发性的例证。第九世纪以后，法国中央皇室权力很弱，封建贵族在上升，而社会几乎完全是农村的。到了十一世纪，法国才开始复兴，十字军东征开始于1096年，这对于正在苏醒的经济生活是一种表征，也是一种刺激。兴旺的法国卡伯(Capet)皇室统治全欧到了两百年(十二、三世纪)之久。就正在这时期，在卡伯朝诸帝国土所在的法国北部，哥特式大教堂由起源而鼎盛。

基督教对于封建生活的涵盖一切的影响，在哥特式大教堂建筑表现出来了。可是这种建筑的实在形式和内容，受当时经济结构的决定，正不亚于基督教，基督教的中世纪形式也正表现那个基层经济结构所产生的意识。到了十二世纪，由于商业复兴以及基尔特组织之下的手工业繁荣，人口聚居于城市了。各种商人的

① 社会中有一部分人，例如奴隶，不能享受民主。

② Gothic建筑主要地是中世纪教堂建筑，它的特色是全用向上斜交的线条，所以又叫做“尖顶式”(pointed style)。

基尔特获得城市生意的专利权。手工艺基尔特在十二世纪初期，就在法国北部城市出现了。同时，中央权力的复兴，对各城市反对地主封建贵族的斗争也颇有帮助。钱币又开始流行了。城市变成了商场，城市生产品和农村生产品在那里进行交换。

哥特式大教堂就作为这些基督教人口新集群的一种艺术表现而出现了。这种教堂的庞大体积和笼罩一切的高度，就意味着宗教在封建生活中的势力。教堂风格的许多特点都表现当时封建经济情形，即工艺人和商人的高度团结。因为哥特式大教堂不仅是一种建筑形式，也是全体人民艺术生活的最高成就。和它本身结构同样重要的部分有各种装饰艺术，如雕刻、石刻、金工、着色玻璃以及其他工艺。商业社会的财富以及城市自由民的劳动合起来才能产生那种教堂，使它确实把他们的全部生活——宗教的，社会的，和经济的——都翻译成为物质的形式。并且，哥特式大教堂出现的时间、地点、和情境都直接起于当时当地的生产力和生产关系。无疑地，如果要对哥特式大教堂的性质和意义作完备的分析，须牵涉到更繁复的传统，建筑细目，宗教象征，和它对当时生活的关系。不过在大轮廓上，这个在欧洲统摄了二百年生活的艺术形式，却显然是生产方式的反映。它在十二世纪很快地兴起，在十四世纪很快地衰落，恰和城市封建制度的兴起和衰落平行一致。继哥特风格而起的是意大利的古典风格，这是意大利新兴资本主义的标志，是开始阶段的资本主义反抗封建制度的表现。

美国艺术史要不是从它对生产发展的关系去看，就不可了解。美国艺术何以一直到第一次世界大战，都比不上欧洲的呢？象一位作者所说的，根本理由是在“全国精力都花在国内各地的

发展”。这是总述许多原因的一种说法，这许多原因都起于生产方式：例如殖民的动机；与母国^①和新大陆文化发源地的距离；国家的草创性；运输和交通的情况；以及人口的稀少。一个文化人处在边疆情境，不能产生好的艺术，因为他的训练和意识都使他他把艺术看成一种专门业务。美国一开始就没有余蓄和闲暇，可以花在艺术这种奢侈上面——人手也不够，省不出人来从事于艺术——所以这殖民地社会的艺术生活一开始就倾向于退化。民间艺术和各种手工艺却很兴旺，因为它们有助于实用，是生活所必需的。但是美国人一直到十八世纪初叶对有点规模的雕琢气的艺术创造^②，连想也无法办到；到了十八世纪初叶，国内经济生活由于奴隶买卖、商业、和造船业积蓄了足够的剩余，才可以有闲暇，可以分配劳动和资源于生活的开展。这时期建筑方面有一个重要的发展(英国乔治时代式的)，家庭艺术和图画(主要是画像)的尝试也起来了。不过当时经济生活主要是农业的，不适宜于伟大艺术的生长^③。同时，欧洲艺术传统的来源隔得太远，接受不到，这对于艺术的繁盛也是不利的。

这些解释美国艺术情况的事实都是一整套连贯的事变中一部分，这就是说，都要归到美国生产的发展。从1828年杰克逊当选总统以后，一种新型文化显然在露头角，反映随着西向扩张

①英国。

②本书尝以民间艺术folk art和sophisticated art相对立。sophisticated art很难译，它一方面有好的意味，相当于“有文化修养的”cultivated；一方面也有坏的意味，即“有雕琢气”，不自然，带有文人卖弄学识的意味。本书作者有时用cultivated art，其实所指的和sophisticated Art是一回事。译文前者用“有文化修养的艺术”，后者用“雕琢气的艺术”，二者合在一起，才能见出完全的意义。

③原注：在1800年美国有八千人口的城市只有六个，城市人口只占全国人口百分之四。到了1830年，城市人口也还只占全国人口百分之六、七。〔见范克纳(H. U. Faulkner)：《美国经济史》，第四版，第358页。〕

的突进^①和商业发展的加速而来的美国经济生活的迅速进步。资产阶级正在急切地获取政权，附带地来了一个低级趣味的时期（在欧洲曾有类似情形）。资产阶级带来了一套剥削劳工和日渐扩充的机器技巧的残酷贪婪的制度，因此他们完全不顾机器生产须适应美感方面考虑的需要。虽然欧洲比较容易接触到了，旅行也很多了，美国的创造力却专注于机器方法的发明和改进。西向扩张也造成一些颠倒错乱。在机器的经济竞争之下，手工艺衰落了，机器生产品是一味丑陋。加上工业化的城市和乡村都干燥无味，这对人的敏感也有极坏的影响。

这时期却产生了一种优异的文学，这要归功于留在东部尤其是东北部的人们，例如欧文(Washington Irving)，库珀(Fenimore Cooper)，爱伦·坡(Edgar Allan Poe)，霍桑(Nathaniel Hawthorne)和梅尔维尔(Herman Melville)之类作家。这成就发生在文学而不在图画，大半由于书籍所流传的文学遗产在美国还可以享用，而伟大的图画却无法得到，一直到后来一些时候。到了杰克逊以后的西向扩张时期，这文学终于结了果实。文学兴旺的另一理由是文学比图画的听众要广大的多。要吸收图画的传统，就需要长久专心研讨原迹作品，美国人当时还办不到这一点。一直到南北战争以后大财富起来了，美国才从欧洲买来许多原迹艺术作品；也只有到了这个时期，旅行日渐频繁而且很方便，美国艺术学者才能大量成群地到欧洲去寻艺术感发的本源。那时美国才开始在图画方面有重要的发展。

南北战争以后，工业资本主义突飞猛进。战后几十年之中，新开拓的西部、中西部、南部以及新英伦的作家们从前此蓄积来

① 美国移民由东部渐到西部。

的美国文学传统吸收滋养，都在用地方材料写作，区域性文学随着马克·吐温(Mark Twain)，哈特(Brete Harte)以及一群次要的作家们繁盛起来了。但是工业制度所产生的新民主之中人民方面则藉惠特曼(Walt Whitman)而得到全民性的表现。惠特曼敏感地记录下新的文化价值和美国的多面性。他带神秘主义的气味表现出对人民大众的信心。这种信心须到后来和工人阶级打成一片的作家们起来了，才有比惠特曼更自觉更经过理智思考的宣扬者。到1880年以后，随着豪威尔斯(W. D. Howells)，诺里斯(Frank Norris)，辛克莱(Upton Sinclair)，和德莱塞(Theodore Dreiser)一班现实主义小说家的出现，猛进的工业制度才闯进文学领域。工业制度对建筑也发生了影响。十九世纪快完的时候，极端迅速的都市化，尤其在芝加哥，酿成美国对世界建筑的贡献，就是摩天大厦。这种新建筑之所以发生，在技巧方面是由于构造钢和钢筋水泥的发展，在创造方面是由于沙里文(Louis Sullivan)的新颖的天才，他想出来了在“形式随着功用”的基本原则之下，这些建筑材料有那些新的可能性。

自从西班牙和美国的战争，美国参加了世界帝国主义的竞赛，这就大大改变美国艺术表现的形态。从此美国在艺术方面低于欧洲的感觉就告终结了。换句话说，自从美国在经济方面不但赶上而且超过了欧洲，它的艺术也就赶上欧洲了。在文学方面，美国小说家和诗人以坦白的现实主义的态度描写美国生活，主要是中西部生活。勃鲁克斯(Van Wyck Brooks)在几部晚年著作中，曾批判过美国艺术力量的新信心，以及美国生活中艺术题材的丰富。在图画方面，许多原迹杰作既在美国博物院和私家收藏中可以见到，欧洲旅行也比较方便了，欧洲传统的吸收于是就逐渐完成了。美国图画和雕刻就终于赶上欧洲了。粗略地说，从西班牙

美国战争(美国帝国主义时期的开始)到1929——1934年经济大衰落那一段时期，是美国一般艺术的成年期。自从经济大衰落以后，在三十年代强旺的“无产阶级”学派的领导之下，走向社会主义的政治运动就活跃起来了，这使美国艺术的社会方向起了很大的变化。四十年度的文学反映大战中初次团结一致的反法西斯的情绪。战后资本主义衰落所造成的不稳定现在正表现于紊乱和悲观主义^①。

从这个美国艺术如何依据经济发展的简短叙述中，可以见出这个关系既紧要而又复杂。每时期都有一个特殊性格，由当时生产情况决定。艺术创造有许多因素，彼此互相影响，细加剖析纵非终于不可能，也是很难的。但是要了解这些因素如何起作用，就必须把它们逐一研讨，在把它们从整个交互影响网中抽绎出来时，尽量避免歪曲真相。

^①原注：资本主义下的英国诗(从十六世纪到二十世纪)和生产的关係，在考德威尔的《错觉与实在》第3—6章可以找到鲜明深刻的略述。

二 技术的果实

技术(Technology)——这就是在某一定发展阶段中的生产工具以及运用工具的知识——是生产力的一个主要成份。它对艺术品形成的直接间接影响，从前只得到最粗浅的注意；可是研究起来，这些影响就显得在过去一直对艺术创作有很大的触动力。

艺术得技术的益，直接由于技术使一些新材料和新工具可以使艺术家得用，间接由于技术对意识和想象的深刻影响。与通俗看法相反，艺术家并非一个绝对自由的主动者。他的意识是由他所出生的那种社会生活所酿成的。因为某一定时期中的各种艺术都植根于同一社会生活，它们之中就有一种联贯，一个共同的指归，以及起于公同意识现状的一些公同的风格上的限制和倾向。一个时期的技术水平是当时生产方式的基础，对于这种意识就有一个基本的影响。因为这世界对艺术家所呈现的面貌之所以有它的那样轮廓，大半是由于技术影响到事物、材料、形色、和声音的形式，而这些东西又决定艺术家的想象。举例来说，机器和机械运输方式的声音和运动，对近代艺术有多么大的影响！技术改变艺术家的环境面貌，藉此就改变了艺术家所运用的材料。

某一定时期中的艺术的幻觉和幻想，都是由技术和科学来滋

养的。因此，近代人不能创作一部《伊利亚特》(Iliad)^①，古希腊人也不能创作一部象乔伊斯的《尤利西斯》(James Joyce Ulysses)^②那样作品。马克思曾经很生动地提到这两种“反串”：“谁都知道，希腊神话不仅是希腊艺术的武库，而且是它所由生长的土壤。形成希腊想象和希腊艺术的那种对于自然界和社会关系的看法，在自动机器、火车、发动机和电报的时代可以发生吗？武尔坎(Vulcan)^③怎能与罗伯茨公司(Roberts Co. 炼钢铁公司)相比？尤皮特(Jupiter 希腊神话中至高神，司雷电)怎能与避雷针相比？赫尔墨斯(Hermes，传信神，商业神)怎能与流通证券相比呢？一切神话都是凭想象来主宰自然力、陶铸自然力，所以一旦到人类真正能控制自然了，神话就立刻绝迹。和印刷所街站在一起，声誉消息女神(Fame)还有什么用处呢？……《伊利亚特》和印刷机、汽压机能相容吗？到了印刷机出现，歌唱、朗诵、以及各种文艺女神不就必然要消灭吗？因此，史诗的必要条件不也就要消灭吗？”^④

中世纪的基督教的艺术是中世纪神学的一种表现。但是自从这神学的效用被科学和技术摧毁了以后，它就不复与艺术意识打成一片了。在天主教会中这种神学的残余与近代想象根本不相谋。近代艺术如果利用到这种神学，那也只象在文艺复兴时代图画中一样，不过墨守陈规，或者象在乔伊斯和艾略特(T. S. Eliot)^⑤的作品中一样，当作讽刺的对象，或是对一种空希望作无生命的

① 希腊大诗人荷马的第一部史诗。

② 乔伊斯是现代爱尔兰作家，《尤利西斯》是他的一部轰动一时的小说，书名是由荷马的第二部史诗中主角得来的，描写近代知识分子的失望。

③ 希腊神话中火神。

④ 原注：马克思恩格斯《文学与艺术》，第18—19页。

⑤ 现代英国资产阶级诗人，以《荒废的土地》著名。

执着。神学在近代艺术中实在已绝迹了；从十七世纪后期，它在图画中实际上就已没有地位。科学和技术的进步代替了它，先产生图画方面的逼真自然的技巧，而后在较近时期，产生基于科学原则的抽象作风^①。艺术想象的整部历史都与技术的进展有密切联系，由于技术的进展影响到意识。

由于它在技巧、原料、和工具各方面引起变化，技术直接影响到艺术创作。人类初次改造自然物的形体，来适合实用时，艺术和技术就已同时产生了。人的灵活的手是一切技术的基础。人发见了他能运用工具，运用自然也就跟着来了。从那时起，技术对于艺术创作，就一直重要得无法估计。这影响对于原始艺术如何，美国有一位重要的人类学家，佛兰兹·鲍斯(Franz Baos)，已经仔细研究过。他发挥了一种学说，以为“技巧的精美与艺术发展的完备有密切关系”^②。艺术形式并非自然而然地起来的，它多半得力于工具的熟练运用。鲍斯看到在一些印第安部落中，“他们最精通的那种工艺，同时也就是他们的装饰艺术发展最完备的工艺。”^③形式感觉本身就多半是技术经验的产品。鲍斯指出象直线、平面、曲线之类图案要素在自然界中并不常见，都是起于工具的熟练运用。直线是劈木、斫木、用竿管之类动作的结果；平滑面是由熟练自动而有规律的斧头劈成的；圆线起于盘篮器和盘陶器的有规律的旋转；粗糙材料的纺织产生了三角纹、棋盘纹、梯形斜纹等等基本的花纹。切片器的完美控制，产生了有规律的薄片纹的图案。描绘性的艺术所用的技巧，就是制造工具所用的，它的完美就靠技巧的熟练。例如爱斯基摩人用鹿角或骨头

①例如立体主义的图画以几何学为基础，外形很抽象，不逼真实物。

②原注：鲍斯《原始艺术》，第17页。麻省，康桥，1927年。

③原注：同上，第18页。

剡刻鱼叉之类武器，他们也就用同样工具，做成他们的最好的描绘性的剡刻品和蚀镂品。新西兰人的精妙的木石剡刻也是如此。鲍斯以为形式感觉虽然有一部分起于观察人体的对称，艺术却多半得力于“由掌握技巧发展成的对形式的反应”^①。

建筑大半由对工程问题继续求解决而发展。因此，它虽不完全是技术的，却基本上是技术的。技术造成可供建筑用的材料，连同新的工程原理的陆续发明，在决定建筑形式中都起了很大的作用。古希腊人以石代木来建造庙宇时，那新材料(石)就使结构较大的建筑可以造成。罗马人发明了三合土，就成为他们的两种建筑贡献——拱顶(vault)和桥拱(arch)——的基础。这种基于三合土的无限撑持力的新工程技巧产生了圆顶(一种半圆形拱顶)和大桥拱两种新形式，在后来欧洲土木工程艺术中，以及在更适用的水渠和桥梁中，成为一种显著的形状。中世纪建筑家们发展了一种有盖罩的壁炉和通出屋顶的烟囱。这个迅速而有效的出烟的办法，在家庭建筑中起了革命性的作用。

哥特式建筑的重要进步是斜扶柱(flying buttress)。三合土虽然可以撑持下向压力，几层楼的旁向压力却不是它所能撑持的。如果要造成他们所想的那种涵盖一切的高厦，哥特式建筑家们就得克服这种材料方面的限制。他们的解决办法就是用斜扶柱。这种斜扶柱很有效地撑住一切重量的旁向压力，因此使哥特式建筑家要盖多么高，就可以盖多么高。一些次要的哥特式的新办法也就跟着来了，例如尖顶拱，高而细的柱头，以及各种装饰花样。大的染色玻璃窗在结构上可以安置，由于使用铁栏、铁格、和嵌

^①原注：鲍斯《原始艺术》，第62页。

铅。最后，有了叫做“窗花”(tracery)的作撑持用的石框，大蔷薇花形的窗子就可以安置。^①

建筑到十九世纪起了根本的改变，由于可以利用铁、钢、玻璃、和新发明的钢骨水泥。在这世纪中叶，伦敦的水晶宫和巴黎的国家图书馆都用玻璃盖顶。市场、展览厅和桥，有用铁来建造的。到了世纪末，美国人由沙利文带头，利用这些新材料来造成摩天大厦。由于这些新材料的更大的弹性，功用主义(functionalism)，即“形式随着功用”的原则，也发展出来了。新近发明的结构钢加速了这个新发展。这个建筑上的彻底革命主要地以洛考布细耶(Le Corbusier)，谷诺庇乌斯(Walter Gropius)，莱特(F. L. Wright)诸人的作品为例证。

印刷的应用起了另一种技术上的影响。印刷并不象新材料或新技术那样可以直接参与创作过程。它根本是一种复制。作家并不用印刷机来创作，但是印刷复制了他的艺术品，使它可以无限大量地传播。所以印刷有助于艺术过程的演变，是藉推广艺术的听众，而听众的性格和范围是决定艺术的一个主要因素。印刷不仅藉广播作品于广大读者群，来替文学推广听众，而且也是改变整个近代文化性格的一个条件。因为要推广教育，要大规模地发展科学和技术，就必先有印刷；若是没有书籍的大量分布，大规模的知识传播就不可想象。所以印刷是形成近代意识的，因此也就

①欧洲建筑从希腊至中世纪，经过三次重要的变化。希腊用石，取平顶式，以石柱撑持下向压力，不用墙；罗马用三合土即近代水泥，取圆顶式，用三合土厚墙撑持下向压力；中世纪用石和三合土，取尖顶式，改变罗马的重拙大的风格为高秀，墙上多嵌染色玻璃窗，窗格有时成蔷薇纹，墙薄而屋高，不能撑持上层的旁向压力，于是在墙外竖斜扶柱，有如中国破旧房屋的撑木，大教堂多用此。这三种建筑各有主要的线条，希腊用横直线，罗马用弧线(半圆形，即所谓“桥拱”)，哥特式用向上斜交线(即所谓“尖顶”)。这些不同的形式都受技术和材料决定，这就是说，受生产决定。

是形成近代艺术的，一个首要条件。

印刷也显出技术重要性的另一基本方面，这就是：技术进步之发生影响，并不是取零碎孤立的方式，而是与整个生产发展有关。大家都知道印刷虽是到十五世纪才传入欧洲，许多世纪以前中国人就已发明它，应用它了。何以这个带革命性的技巧，在中国并没有象在欧洲，造成大众教育和科学巨大发展呢？因为中国生产方式基本地属于农业型，就不能产生这样结果。西方工商业的发展——资本主义——是造成大量生产出的文化所必具的条件。所以应了解的是：技术之影响艺术史，不是孤立地，而是要联系到整个生产方式。

要了解文艺复兴时代图画何以繁盛，就必须把它联系到新资本主义的勃兴，这新资本主义需要一种新意识。在当时人类思想活动的每一范围里，都有一个反对中世纪主义的斗争在进行着，其中一个重要的先锋是图画。中世纪画家们作画，并非直接根据自然，而是根据一种模型，这模型“不是看作一个自然对象，而是看作一个‘例证’或‘比喻’，换句话说，它是用作原型的另一个艺术品”^①。文艺复兴时代图画的原则是回到自然，回到自然这运动与势所必然的科学发展相应，而科学发展又是资本主义发展的条件和陪伴。因此，在当时艺术中普遍流行着科学的经验态度。这时期丰富的天才溢出了专业化的限制。许多画家都很渊博。我们看到一些科学的革命和艺术的革命多少都是由同一批人们所造成的。例如达·芬奇(Leonardo da Vinci)^②在他的《画论》里

①原注：潘罗夫斯基(E. Panofsky)《胡金斯抄本与达·芬奇的艺术论》第90页，伦敦，1940年。

②十五世纪意大利画家，对科学也有很大贡献。

这样表现一种成熟的经验态度：“在我看来，一切科学都是空虚的而且充满错误的，如果它们不从经验——一切确实性的母亲——出发，如果它们不由经验证实，换句话说，如果它们始终没有通过任何感官。”^①相反地，中世纪思想家却把“科学”摆在逻辑的基础上，不摆在自然和经验的基础上。^②

当时重大的科学进步是由艺术家们造成的。这些发明虽不严格属于技术方面，却影响了技术的思想，因为它们把自然的根本法则描写出来了。摹仿自然的热情直接驱遣艺术家们去研究解剖学。例如近代初次解剖是大艺术家鲍拉乌罗(Pollaiuolo)^③为着艺术的缘故而去做的。职业的解剖学家尝雇用艺术家来画解剖图，因为图愈精确，就愈可以指导解剖。达·芬奇自己也同时从科学和艺术两个观点去致力于解剖。

文艺复兴时代还有一个对科学和图画都重要的贡献，由反抗封建制度所促成的，这就是透视学的发展。早在1435年，巴提斯塔(Battista)在他的画论里就讨论过这问题，还有旁人也曾讨论过。但是最重要的是达·芬奇在十五世纪末所发表的论著。这问题是这样提出的：在长宽两度的平面上如何可以构成三度空间(长宽高)以及其中物体呢？自然须照它本来所现的样子表达出来，不能用中世纪画家的蹈袭陈规的象征方式。这种如实表达是用古代和中世纪都不知道的透视学做到了。

技术的变动在近代艺术的另一转折点上也起了作用，这就是印象主义以及十九世纪中继起的一些运动。色、光、和视觉的研

①原注：芮西特(J. P. Richter)编《达芬奇文集》，第1卷，第33页。牛津，1939年。

②过去所谓科学 science指一般学问知识。

③十五世纪意大利画家。

究驱遣这些骚动时期的画家们到各种新方向去。效佛洛尔(Michel Eugène Chevreul), 高伯伦毡厂里管染色和制造的经理, 对于纺织颜料的性质以及各种颜色的关系作过一番研究。约当十九世纪中叶, 他配定了染色的色圈。颜色是依科学基础来配定了, 不用从前惯用的那种粗枝大叶的办法。把三菱镜上颜色分成色圈, 各种补色的互相关系就有了科学基础, 这方面的知识对后来的图画很有影响。当时画家们都研究德国科学家海尔门霍兹(Helmholtz)和美国物理学家鲁德(O. N. Rood)的工作。艺术家西涅克(Paul Signac)谈到象库尔贝(Courbet)之类画家如何研究效佛洛尔的配色研究。修拉(George Seurat), 莫奈(Claude Monet), 和毕沙罗(Camille Pissaro)①讨论到鲁德用旋转盘混合颜色的实验。他们决定了要把这个配色原则用在图画里, 使画中颜色在观者眼中混合, 而不是在调色板上混合。结果就产生了修拉的新方法, 这有“分色主义”(divisionism), “细点主义”(pointillisme), “分开的颜色”(divided colors)各种不同的名称。新印象派画家是否真正得到他们所想望的效果, 颇成问题。艺术批评家韦伯斯特(J. Carson Webster)研究分色派画所得的结论是: 各种颜色在观者眼中并不混合, 不如他们所想的, 眼睛看到这类图画, 所起的活动并不象三菱镜那样②。他承认“分开的颜色”由于互相渗透, 确实产生一种新的效果。但是无论实际结果如何, 光、色、和视觉的新科学实验无疑地有助于近代图画路向的转变。

①以上五人都是十九世纪后期的法国新派画家。

②原注: 韦伯斯特(J. O. Webster)《印象主义的技巧》·《学院艺术刊物》, 第4卷, 1944年第1期, 第3—23页。

对于描绘性艺术的不满，终于产生了抽象艺术^①，上述那些研究从而推波助澜，照相术的发明也与有力。照相术的发明人是法国达格尔(Daguerre)，他在1839年公布他的重要发明时，画家们都恐慌起来了，它显然要与图画相竞争。一位次要的画家说：“从今日起，图画算是死亡了。”这话虽未免夸张，照相术确实终于给画家们一种刺激，要他们放弃描绘性的艺术。并且照相术实际上还以不同的方式影响了大画家们。例如马奈(Manet)^②有一个时期曾用从相片画下来的各种深浅不同的参色灰色(tinted-greys)，来使色调效果有所谓“真价值”。法国麦梭尼页(Meissonnier)和昂格尔(Ingres)以及一些英国前拉斐尔派画家(Pre-Raphaelites)^③都设法摹仿照相术的效果，德加(Degas以下均近代法国画家)，库尔贝，莫奈，兰巴哈(Lenbach)诸人也是如此。许多艺术家们又用照相机来节省素描的工作。他们先把人体和自然物的模型照相，然后直接根据相片去画。德加就曾根据一张相片画过一幅像。在风景画里，照相也代替过素描。在美国，照相术摧毁了“缩小画像”(miniature)那个一度繁荣的艺术，也大大降低了画像，一度在美国是最重要的一类图画。特别是在1870年以后，由于用照相复制原迹图画，艺术相片印在艺术刊物和书籍里，艺术的传播速度也大为增加了。

① 近代画从印象派到超现实主义，都是抽象的，不重形体的逼真自然，而重形色的组织。

② 法国印象派大画家。

③ 这派画家以米勒、罗塞蒂诸人为代表，嫌拉斐尔太偏于表面的完美，要回到他以前的较原始较简单深刻的早期文艺复兴时代的作风。

照相术本是一种技术上的发展，现在它本身却变成一种艺术了，这是这个专精而变化多方的技术时代中一个应有的现象。过去有好几十年照相术的艺术可能性一般人并没有看出。到了十九世纪七十年代，一位苏格兰画家赫尔(D. O. Hill)应邀替苏格兰自由教会第一次全会中四百个会友画像。他用了几个助手，把这些会友们照了相，然后根据相片替他们画了像。现在人们都承认这套照片是照相艺术的最早而且也最好的实例。美国人勃腊德(Matthew Brady)是照相术的另一位开路者。他虽然留传下一套很好的关于南北战争以及当时许多政治领袖照相记录，但他之被公认为艺术家，却是后来的事。一直到十九世纪末叶，象斯提格里兹(Alfred Stieglitz)之类美国开路者才有意地把照相术用作艺术媒介，终于使照相术的艺术地位得到承认。

照相术生出了资本主义垄断时期的一个典型的艺术，就是电影。电影在严格意义上是一种工业，正如它是一种艺术。它要有手工业者、技师、以及各种艺术家(从台场设计者到作家和音乐家)的多方面的细密的分工，在这一点上它有近代工业的性质。电影是以大量生产规模制成的，正如衣服、自行车或任何集体分工制造的商品。象哥特式教堂在中世纪一样，电影是现时代的完满的艺术表现，实际上统摄一切艺术和手艺在内。因为电影把技术方面和艺术方面完全融会在一起，它把技术对于艺术历史的重要性最明显地表现出来了。

另一种技术媒介，无线电，也深深地影响到艺术的发展。它之所以为艺术工业，和电影并不完全相同，因为象印刷术一样，它大半是一种复造的而不是创造的艺术媒介。在传播音乐和戏剧时，它对艺术形式的创造只有一种有限的影响。无线电视剧也许是它所发展成的唯一的新艺术形式。不过无线电与电影混合为

电视术(television)^①，就使人想到将来会产生一些新形式，在技术上比电影更为复杂。电视术甚至要超过电影，将来会成为一个成熟的工业社会的包罗万象的艺术，因为它把戏剧表演和实在发生事情的记录相结合起来，可能性几乎是无限的。

由此可知，技术因素在生产过程本身中愈重要，它对各种艺术的影响地就愈大。艺术与技术二者之中的交互关系还没有得到尽量的重视。从马克思观点看艺术，显然要指出，而且他强调，对于技术与艺术发展和性质的要害关系作深广研究的必要。并且，要到世界进入社会主义经济时，这些有革命性的技术进步，才能完全见出它们的影响，因为到那时候，对于这些技术进步的全面创造可能性，才能进行所需要的实验。

① 藉无线电传视觉方面的形色、动作等。

三 阶级与听众

艺术家根据他所过的生活来创造，这本是一个浅显的道理。它的重大后果一般人却没有充分认识。艺术家的意识逃不出当时当地所盛行的思想情感形态，这是和物理定律一样确凿不移的。在阶级社会里，这些形态必然有些阶级特性，而且受阶级斗争的影响。不明了这个不可讳言的事实而想去了解艺术，那就象浸在水里而想呼吸。艺术家反映这些阶级特性于他的艺术，因为艺术把它的每一题材都披上人类情感，艺术的内容除掉当作阶级斗争的产品来看，就简直不能见出它的全面真实性。艺术的阶级性有时本是显露在表面的，例如假古典戏剧^①就是如此，可是批评家们却不能从此抽绎出可适用于一切时代艺术的普遍结论。并且批评家们虽容或承认某些例证见出艺术的阶级反映，对于艺术家一创造，就须向某一阶级表示同情，那个普遍看法，却许激烈反对。艺术家通常是被认为超阶级的——象一位坐着审判人类事情的上帝，或是一个传运永恒抽象价值的工具。

但是阶级社会中一切艺术都是意识形态的，这就是说，都有一个阶级方向。艺术所表现的思想情感，与这些思想情感的社会

^①十七世纪法国和十八世纪英国的戏剧，在形式上摹仿古典戏剧。

根源和社会动机，中间有一种牢不可破的密切关系。把思想和思想的条件^①分开原是不可能，但是就不免使思想失去它们的完全意义了，它们的完全意义，要包含思想的社会功用在内。只有把思想摆在它们的社会关系网里来看，才可以见出思想的真正意义。思想的意义远不只是对于思想的解释，有时甚至和解释是另一回事。思想的人不一定存心欺骗，因为他们自己并不意识到思想的完全动机和意义。近年来心理学家们把这种心理过程叫做“理性化”(rationalization)，就是说，在无意中拿一些理由来说明自己的行为，其实这些理由只是为隐瞒真正动机而设的藉口。同样地，意识形态就是一个整个阶级的“理性化”，表现为宗教、法律、哲学，或艺术各方面的一些形式系统，其实这些东西都是要辩护和支持那一阶级的。

意识是一种社会产品，不是象蜘蛛网从它自身吐出的。它是人与人的实际生产关系的反映；它之所以生起发展，都是适应生产的需要，而生产的需要是社会中最基本的起决定作用的因素。社会愈进步，意识与生产过程的关系愈繁复，而意识形态也就愈显得好象与经济基础无关。我们见过，在无阶级的原始社会中，生产与艺术的关系是单纯而直接的。但是在工业社会的极端专业化的，多方面的复杂活动之中，生产与艺术的关系就弄模糊了。批评家的一个任务就是揭发艺术家的阶级表现，指出他的作品的社会根源和社会决定作用以及它在社会中的功用，藉此来把这模糊弄清楚。每种意识形态都在它自己范围内发挥效用，来支持当时的生产制度。

但是这些支持统治阶级的意识形态之发挥效用，并非不遭抵

^①上述根源和动机。

抗。统治阶级的意识形态，往往与和统治阶级争权的那个阶级的意识形态，并肩存在。各阶级时而兴起，时而衰落，它们的意识形态也就随之由兴起而衰落。一个阶级正在上升时，它的意识形态就笼罩当时种种思想。

马克思和恩格斯写道：“每时代中统治阶级的思想就是统治的思想，这就是说，一个阶级在社会中有物质的统治力，同时它也就有思想的统治力。支配物质生产工具^①的那个阶级同时也就控制着脑力生产工具；因此，一般说来，没有脑力生产工具的那些人们的思想就要受制于这个统治阶级。统治的思想不过是统治的物质关系在思想上的表现……把那些物质关系作为思想来掌握住；因此，它们是使统治阶级之所以成为统治阶级的那些关系在思想上的表现；所以它们是统治阶级的统治地位的思想。组成统治阶级的个人们除掉其他事物之外，具有意识，所以也在思想。他们既然作为一个阶级来统治着，既然决定那时代的范围和方向，很显然地，他们就要在一切领域里这样做下去，因此，除掉其他事物之外，他们也作为思想者，作为思想的生产者，来统治着，并且支配那时代思想的生产与分配；就是这样，他们的思想成为那时代的统治的思想。”^②但是这些统治的思想并不能独占全局。它们要和新兴阶级的对立的思想发生冲突，它们的起落要随着藉他们反映利益的那个阶级的命运而起落。

艺术的意识形态这一专题可以从艺术家与听众的关系去看。艺术既然在基本上是一种传达方式，对艺术家与听众的关系作一

^①means一般译“手段”或“工具”，本意是达到某一目的“中间所必经或所必用的东西”，应译“凭藉”，这里从一般译名。

^②原注：马克思恩格斯《德意志意识形态》，第39页。

番分析，就可以揭发它的意识形态的性质了。艺术是一种关系，牵涉在里面的一方面是艺术家的作品，一方面是那作品所创作的听众。艺术家都向一种听众发出他的作品，无论他是否存心要这样做。如果他是一个新风气的开创者，他所创作的听众就还未存在，但是要藉他的作品来造成这种听众。

有一个条件支配着艺术家与听众及其阶级利益的关系，这就是他的生活来源——他有独立的收入，依靠一个恩护主，还是依靠一个群众，把作品在自由市场里提交给他。因为艺术家所创作的某一个或几个阶级——这就是他的听众——的利益、行为、和要求，大半要决定他的作品的内容，因为他的生活资料是从听众来的。这个关系并不单纯，而是在整个社会关系网里发生作用，所以在看作品内容与艺术家收入来源的关系时，须避免过分简单化。^①

在最早的无阶级的原始社会里，艺术家和他的听众的关系紧密到难以分开。原始手艺人完全符合着他那部落的便利生产维持生活的目标，去进行工作。随着基于私有财产制的阶级生起，艺术家和听众之中便逐渐起一种隔阂，同时，旁阶级的听众也日渐起来了。在更进步的社会里，不同阶级听众的区分便表现于“优选”(élite)艺术与民间艺术的分别。职业的艺术家们都依附统治阶级的门下，民间艺术家们则为人民演奏，这两种艺术的内容就反映两种听众的不同的旨趣。美的标准也往往随阶级而异。俄国革命家车尔尼雪夫斯基(N. Chernyshevsky)谈到农民和贵族对

①本书所用interests一字，一般译作“利益”，在某些场合这是对的，但是在另一些场合译“旨趣”较妥，意思是“兴趣所在的东西”。“旨趣”可以包涵“利益”，“利益”却不一定包涵“旨趣”。“旨趣”侧重动机方面，“利益”侧重效果方面。读者遇见这字时，须把这两方面的意义合在一起来了解。

妇女美的标准相反。农民要求的是新鲜玫瑰色的皮肤色泽——这是从健康的食物和有益卫生的劳动来的——和魁梧的身材——因为农民女子须出力做工。对于有闲的贵族，小手小脚，苍白颜色，憔悴神情，却成为美的标准。因为这些都是不用体力的生活所有的特色。①

艺术家有无活力，他的艺术是否健康，大半要靠他的阶级性，他和听众的接近程度，以及他能表现听众愿望的程度。民间艺术有耐久的活力，大半由于民间艺术家和民众打成一片。纵然过去有一些时期里，艺术家也和全民愿望打成一片，这些愿望既盛行于全体市民，即不管阶级分别，但是他的艺术却仍然是面向统治阶级的。纪元前五世纪雅典的情形就是如此。雅典城市就是艺术家的恩护主，艺术家和全体市民的市民性情感打成一片。在纪元前六世纪后期，雅典已建立了有限制的民主制。随着490年雅典步兵在马拉松战役打败波斯人的胜利，以及480年在萨拉米海战的大胜利，雅典就奠定了它在古代世界中的霸权，跟着就有一个繁荣的时期。不过奴隶们对当时风行的市民自尊感却没有份。一个伟大的市民艺术兴起了，奴隶们也不曾参与。雅典城市兴工修建伟大的公众建筑和庙宇，用伟大的雕刻来装饰，于今这些作品列为人类最高的成就。另一市民艺术是戏剧，它有全体市民做听众，从来的艺术很少有这样盛况。在雅典鼎盛的这半个世纪中，埃斯库罗斯和索福克勒斯②的艺术是一切阶级都接受到的，只有奴隶除外，可是这艺术的内容仍是贵族的。因为当时民众都参与雅典城市的政治和文化生活，它却不象十七世纪法国假

①原注：车尔尼雪夫斯基《生活与美学》。《国际文学》1935年第7期，第55—56页。

②Aeschylus和Sophocles是纪元前五世纪希腊两大悲剧家。

古典戏剧那样严格是贵族的。

当这个辉煌时期随着斯巴达征服雅典而渐趋终结时，日渐尖锐化的阶级斗争，找到了欧里庇得斯^①做发言人。他的剧本讨论到社会问题，维护奴隶和外来人的权利，提倡妇女解放，并且攻击战争和宗教。这些剧本中的批评态度，反映了雅典权力鼎盛而它的霸权遭受打击之后，那些不调和的社会关系。总之，希腊艺术的内容随着听众的阶级旨趣的变更而随时改变。

约当二千年后，在伊丽莎白时代的英国，戏剧繁盛起来了，是为全体人民的，情形也大致与希腊相似。从1588年打败西班牙大舰队的胜利，以及十六世纪最后二十年英国成为最前列的商业强国之后，资产阶级就开始出头，成为一个独立的力量了。和资产阶级联合的小资产阶级也卷入资产阶级的夺取政权的斗争。因此，各种艺术都现出一种倾向，要逢迎这两种新阶级力量^②。资产阶级和小资产阶级都在感觉到自己的力量，因此产生出一种强旺的城市生活。伦敦成为资产阶级的城市。这新的强旺气象主要地表现于戏剧。这戏剧所吸引的人民百分比，较之任何其他戏剧形式的都较大，一直到有电影为止。如同在雅典，不同的阶级在趣味上互相接近，戏剧家在向全体人民说话。全体人民都为英国鼎盛以及随着来的繁荣而感到一时的兴高采烈。这情形酿成了一种有生气的全民性文艺趣味，这种文艺趣味在莎士比亚的剧本中表现得最完满。马克思主义的庸俗解释者颇怀疑历史唯物主义是否可以有效地用来解释莎士比亚的投合力何以有普遍

^①Euripides是纪元前五世纪后期希腊大悲剧家。

^②当时荷兰有类似情形，资产阶级的兴起表现于图画，这图画也是同时投合资产阶级和小资产阶级的。

性。①美国学者哈伯基(A. Harbage)就以为这种现象“拒绝了马克思的解说”，因为莎士比亚的戏剧“属于每一个人，因为它是为每一个人创作的”②。不过这“拒绝”是从哈伯基误解马克思主义而来的。因为马克思主义说明这种戏剧何以有普遍的投合力，尽管它浑身是统治阶级的心理；它是在资产阶级新兴的情形之下创作的，这新兴情形把城市小资产阶级、工人、农民，总之，全国人民，都卷在一起，一种对商业霸权的欢欣鼓舞串通了阶级界线。

但是只这一点还不足说明伊丽莎白时代戏剧的通俗投合力。它继续运用过去通俗剧的一些因素，以及在《农夫皮尔斯》和“神迹剧”与“道德剧”中所表现的英国人的基本现实主义。③因此，伊丽莎白时代戏剧的投合力不分阶级界线。不仅是劳动阶级，连上层阶级也在内，都欢喜这种戏剧中一些好玩的成份——“激动，暴烈流血事迹的公开展览，严肃和喜笑的混合……吵闹，叫嚣；纯粹的淫猥；铺陈，不切题的歌唱，民歌，舞歌，玩笑，跳舞，以及一般丑角玩艺，最后，械斗，打仗”④。但是只这些摆在表面的特色还不能说明莎士比亚的普遍投合力。他对于人与人关系的深刻见解始终有永恒兴味，而这种兴味并非上层阶级的专利品。但是他的戏剧的活力却起于听众与作剧者之中敏感的互相

①appeal一字颇难译，原义是“申诉”，说艺术对某种人或某种心理功能有 appeal时，是说它能吸引那种人或打动那种心理功能，译“投合力”似较妥。用作动词时则为“投合”，避免“迎合”的坏的意思。

②原注：哈伯基《莎士比亚的听众》，第162—163页。纽约，1941年。

③《农夫皮尔斯》Piers Plowman是十四世纪一首长篇诗，写当时英国农民苦况，对封建生活表示仇恨，作者是Langland，他自己是一个平民。“神迹剧”和“道德剧”是中世纪的民间剧，表演宗教故事，多含有道德教训。近代戏剧脱胎于此。

④原注：布拉德雷(A.C. Bradley)，《牛津文学讲义》，第364—365页。伦敦，1909年。

了解。莎士比亚不是为某一阶级写，为读剧者写，或是为后世写，而是为戏院里在他面前的那个各种人都有的听众写。他的艺术有永恒性，正如民间歌谣之有永恒性一样，它们之所以创作，与其说是为千古，无宁说是为它们所特有的听众。据估计，从1599年到1609年那十年之中，伦敦人口约有百分之十三，约计每十五人中有两人，每礼拜中都要去看戏，这些人中大多数是手艺人、生意人和工人，只有一小部分是职业者和绅士^①。当时作剧者与听众打成一片的程度在近代很少有比得上的。

从听众问题的观点去看莎士比亚，这是对文学的唯物的看法一方面。本世纪所发展出来的从听众着眼对莎士比亚作批评的那个“国际学派”也许还不完全觉得，他们的工作含有唯物主义的意味。十九世纪人曾把莎士比亚摆在九重天上，当作一个无根的，几乎是神圣的现象，这个近代学派却把他从云霄里抬下来，看出他象任何艺术家一样，是他的时代的产品，必须先从他同时人怎样看他去了解他。“我们有点不过意，把莎士比亚摆回到他自己的时代和瓮子里去”，近代学派的领袖斯脱尔(E. E. Stoll)这样写过。^②这个学派设法从研讨当时听众的期望来解说莎士比亚剧本中各种问题。这派另一学者德国人休铿(Schuecking)写道：“群众是决定艺术形式的一个有力的因素。”^③许多困难的戏剧问题都用这个看法解决了。不过对莎士比亚戏剧内容作阶级分析的工作至今还很落后。作剧者与广大听众的密切结合是一回事，剧本内容有无阶级性又另是一回事。正如希腊大作剧家们投合全体市民中各种阶级，尽管索福克勒斯倾向贵族，欧里庇得斯

①原注：哈伯基《莎士比亚的听众》，第19—20页。

②原注：斯脱尔《莎士比亚研究论文》，第246页。纽约，1927年。

③原注：休铿《莎士比亚剧本中人物问题》，第37页。纽约，1922年。

倾向下层阶级，伊丽莎白时代戏剧也有种种阶级倾向。不管莎士比亚所表现的阶级方向如何——这是一个极微妙的问题，离解决还早——就全体看来，这位复杂的作剧家实在没有表现下层阶级的愿望。

不过伊丽莎白时代的听众的团结一致，象资产阶级与小资产阶级的联合一样，并不长久。在十六世纪末以前，做一般群众生意的公立戏院，做贵族生意的私立戏院，以及做宫廷生意的宫廷戏院，实际上都可接受同一通俗走红的剧本。到1603年伊丽莎白死了以后，带着清教徒气味的资产阶级在力量上逐渐胜过宫廷，当时宫廷代表着地主贵族阶级。在十六世纪末叶，宫廷与资产阶级的分裂，在戏剧中就已开始现出了。美国学者莱特(L. B. Wright)写道：“在十七世纪早期，资产阶级和贵族阶级的仇恨日渐加深，戏剧就更清楚地分为两个类型，一个投合资产阶级，一个投合贵族阶级。”^①象鲍蒙特，弗莱彻，密德尔敦(Beaumont, Fletcher, Middleton)之类作剧家都替贵族写作。他们都强调生意人的贪婪、伪善、不老实、怯懦。这类剧本当然讨资产阶级和手艺人的嫌恶。在另一方面，赫伍德(Thomas Heywood)却投合资产阶级，以同情的态度描写中层阶级的品德。他拥护工作的尊严，批评宫廷的谄媚，赞美慈善、节俭的美德，以及信用基础的诚实，咒骂赌博和放荡生活，因为对生意有害，提倡和平，因为对工商业有利。在清教徒革命中^②，资产阶级得到了胜利，跟着就发起一个运动，要铲除一切贵族的表现，禁止戏院演戏，

①原注：莱特《伊丽莎白时代英国中层阶级文化》，第628页。教堂山，1935年。

②十七世纪中叶克伦威尔所领导的资产阶级反对封建贵族的革命。清教徒是一种提倡简朴生活的新教徒，反对与贵族有关的天主教和英国国教。

因为它从前受贵族支配。1660年的复辟^①搬回来一个纯粹贵族的戏剧。戏剧的恩护主^②和他的同阶级人们成为清一色的听众。到了德莱顿(John Dryden)^③时代，作剧家们就毫无羞耻地成为恩护主阶级听众的谄媚者，并且“小心谨慎地仿效他们的主子们，涂上一层贵族的油漆；他们所写的角色全是些纨绔绅豪，他们就采用了这批人的语言”。^④

把近代欧洲各种语言——原是方言——奠定为文学的语言，而且为一切将来文学发展的基础，这件事就直接起于阶级斗争。接受拉丁为文学和学术的传达媒介在过去是封建制度所不能脱离的一个部分。新兴资产阶级在挣扎求一个强盛的中央权力，求君主专制，来和教会所支持的地方化的封建贵族权力相对敌。接受方言的运动是这个反教会权力的斗争中一部分。长用拉丁为一切知识生活的语言，这对教会是一种既得利益。因此，宗教改革就提倡方言，当作暗中摧毁教会的一个办法。在宗教改革的领导之下，圣经翻成近代欧洲各种语言，这件工作是推翻封建贵族的斗争中一件大事。寄托在国王身上的中央权力利用新教为反对封建公侯的政治工具，方言译的圣经在这斗争中起了很重要的作用。这斗争的阶级性可以在用于方言圣经的一个熟语，“国王的英文”(The King's English)上见出。这几个字总结了一个事实，就是：中央权力提倡方言，来反对那支持垂倒的封建制度的教

①逃到法国的查理第二受法国皇室的支援，回到英国做皇帝。

②宫廷贵族。

③十七世纪后半期复辟宫廷诗人。

④原注：伯尔姜姆(A. Beljame)《群众与文人》(法文)，第139页。巴黎，1881年。

会^①。②

在这提倡方言的斗争中也有一个民主的因素。资产阶级需要这语言为科学、教育、和行政的传达媒介。此外，资产阶级在紧急关头只有暂时与下层阶级联合，才能争取政权。为着这一点，资产阶级也要完全接受方言，作为和下层阶级的传达媒介，并且须给与——很吝啬地给与——下层阶级参与国内文化和政治生活的机会。最后，资产阶级经济也需要在文学方面扩充市场，如同它要扩充整个商品市场一样。方言文学是达到这目标的唯一路径。事实上伊丽莎白时代听众之广大，就指明了这个扩充文学市场的需要。

方言斗争扩充了文学市场，这一方面的后果要到十八世纪工业资本主义兴起时，才能完全实现。近代大量听众或“群众”(public)到那时才出现，跟着艺术内容的阶级性也就起了相应的变化。过去虽然有些时期，象纪元前五世纪的雅典和伊丽莎白时代的英国，艺术有过几乎是全体的人民为听众。而原始社会所盛行

①中世纪官用语言是罗马人的拉丁文，约有一千年中通行于全欧洲。但是中世纪除掉寺院僧侣以外无所谓教育。多数民众不能了解这通行全欧洲教会与大学(仍着重僧侣教育)的官用拉丁，各地方逐渐发展出各种方言。方言起初是被轻视的，不用于教会和大学，不用于学术论著，不用于上层阶级的文学作品。天主教会要维持拉丁，因为这是它的专利品，圣经必须用拉丁文，说教也必须用拉丁文，一般民众既不识拉丁，就必须依靠僧侣去了解宗教。所以拉丁是僧侣封建的一个有力的工具。到了十三世纪以后，封建制度开始衰落了，各新兴国家渐渐起来了，天主教也渐引起反对了，方言于是逐渐抬头。但丁是第一个人用意大利方言写他的伟大的《神曲》。到了十六、七世纪宗教改革起来了，基督教的圣经就译成各种方言，从此人民大众就无须靠僧侣去读圣经，对圣经可以有独立的看法。英、德、意、法各国文字都是由方言发展出来的，它们既已形成，拉丁就失去了它的统治地位。这是近代欧洲史上一件有革命意义的重大事情。

②原注：霍尔(Vernon Hall)《文艺复兴时代文学批评》：“它的社会内容的研究”。纽约，1945年。

的那种艺术家与听众的完全团结一致，却不复再见。无阶级的原始社会是一种紧密团结的体系，其中旨趣的分歧到了最低限度，所以它的艺术是一种无拘无碍的集体表现。可是到了近代工业社会，依比例来说，从原始时代以来所未曾有的那样广大听众起来了。但是这工业社会中的尖锐阶级区分，深深地影响到这艺术的内容。在十七世纪末德莱顿时代，各种艺术还不曾有所谓“群众”（如果把伊丽莎白时代戏剧的听众除外），不曾有花钱买艺术，如同买其他商品的那样大量听众。一位权威学者写道：“当时情况的关键在此：还没有群众，‘群众’这件东西和这个字都不存在。”^①十七世纪往后推移时，这群众就出现了。工业革命已使人口剧增，带来了一个较高的生活水准给多数人，一种空前的教育广布，以及小资产阶级和人民大众对自己价值的逐渐提高的认识。人民大众在变成各种艺术的“市场”。

除掉少数例外，十八世纪以前的作家只有靠恩护制过活^②。可是到了十八世纪中叶，贵族逐渐失势，文学上恩护制度实际上是死亡了，代替恩护主的是群众。1710年英国通过了版权法，这表示作家的讨价还价的力量大为加强。阅读的群众扩大了。艾迪生(J. Addison)的刊物，《旁观者》，在听众发展中是一个有决定性的转捩点。在从1711—1712年二十个月的存在中，这个文学刊物的销路从三千份增加到三万份，这在当时是一个空前的数字。各色各样读品迅速生长起来了。一个广大的忠心的小说听众也出现了。新闻纸的销路也在陆续增加了。这世纪中

①原注：伯尔姜姆《群众与文人》，第138页。

②patronage是封建制度的一个特色。作家依靠一个贵族做恩护主，替他表扬，谋闲差事，甚至养活他。连莎士比亚都还要靠恩护主。十八世纪以后，大量读者群众出来了，这制度便逐渐消灭。

成立了许多刊物，包括伦敦以外各地方的和农人的报章在内。1740年伦敦创办了第一个循环图书馆。儿童书籍，大半是妇女写的，在出版界也占了地位。甚至诗集在出版权过期失效之后所出的袖珍本，也可翻译许多版数。到了十八世纪末，文学群众已稳稳地建立起来了。作家可以靠写作收入过活了。读者“不复是宫廷或城市，清教徒或保皇党，都城或外省；读者现在是全英国了”。①

这种大量听众的造成，是社会转入工业制度的转变中一面情景。统治阶级现在是工业资产阶级了，它需要一个公开的大量市场。听众在数与质上的变更，酿成了意识形态的变更。贵族的一些态度渐渐抛去，文学在变为资产阶级的，因为它的发言人和听众大半属于资产阶级。中层阶级的戏剧占优势，新的价值由小说来作例证。跟着十八世纪后期工业制度的开端，浪漫运动也起来了。这个运动反映着法国大革命所煽起的日渐增长的民主运动，但是也表现艺术家与社会的隔离。浪漫派诗要向自然逃避，要用一些满足欲望的幻想，这些都表示顽硬的工业社会仇视艺术和美的表现。回到人民语言运动②一方面是反对贵族传统的残余，一方面也是肯定人民的重要性，虽是浪漫派对于人民的一种牧歌田园诗的看法③，还反映新起无产阶级的尚未成熟的阶级地位。工业资本主义开始时，在变更中的阶级关系把日渐增多的小资产阶级纳入文学听众里，因而影响到在变更中的文学内容。

①原注：伯尔姜姆《群众与文人》，第338页。

②从前假古典派用一种所谓“高贵的”语言来创作，浪漫派要放弃这套“文言”，回到民间语言。这运动的发言人是诗人华兹华斯(Wordsworth)，他在《抒情民歌集序文》里阐明了他的主张。

③象牧歌田园诗所写的农人是理想化的，不真实的。

听众这样推广，在各种雕琢气的艺术里都可见到。在音乐方面，听众推广大致与恩护制的消灭同时，当时制曲家正在勉强靠教导、卖乐曲和音乐会演奏来维持生活。在过去，民歌和教堂音乐尝享有大量听众。一直到十八世纪后期，雕琢气的世俗音乐^①都只限于贵族恩护主和他们的圈子——当时音乐大半是为贵族小客厅里演奏而制成的。因此，音乐形式只限于“室内音乐”(chamber music)和海顿与莫扎特的亲切的交响曲^②。到了十八世纪末，公开音乐会渐多，乐器乐经过了一些技巧上的变更，以便配合新环境。一种新的听众造成了，音乐家就无须去供应文雅的贵族阶级了。交响曲的形式变宽大了，拘束少了，更有力量了。1784年在伦敦举行的韩德尔纪念音乐会^③，用的乐器乐队有二百五十二人之多，比起前几十年中所流行的那种小乐队，真有天渊之别了。

沙克斯(C. Sachs)在他的《乐器史》里写道：“着重音强，是有各种原因的。十八世纪中从贵族文化到民主文化的转变酿成逐渐庞大的音乐厅代替从前的小客厅，大音乐厅需要更宏亮的声音。”同时，“无拘束的热情也代替了贵族气的矜持。”^④莫扎特的客厅交响曲和贝多芬^⑤的英雄气概的交响曲在风格上的分别就可以见出这两种不同的听众在性格、数量和性情上的分别。

西格马依斯特(E. Siegmeister)写道：“一种新听众，即中

①非宗教的。

②Haydn是十八世纪奥国音乐家，号称乐器乐或管弦乐之祖，Mozart是十八世纪德国音乐家，作了一些歌剧。

③Handel是十八世纪前期德国大音乐家，后在英国落籍，对英国音乐的发展有极大影响。

④原注：沙克斯《乐器史》，第389页。纽约，1940年。

⑤Beethoven是十八、九世纪德国大音乐家，交响曲的集大成者。

层阶级的兴起需要一种新型音乐和新型制曲家出来，而这些确实出来了：新型音乐是浪漫主义，新型制曲家是资产阶级的‘自由个人’，依他的幻想去写曲。”^①

听众的变更对图画也有大影响。刻版画是一个有启发性的例证。霍加斯(Hogarth)是英国一位最大的画家和漫画家，想靠图画来过活，日子非常艰难。1729年他结婚之后，从正规图画转到较赚钱的漫画，这在投合力和内容上都很受欢迎，于是他开了一盘版画店。但是他的《荡子历程》那套受欢迎的版画被人毫不留情地盗印了，所以他就为版权律而奋斗，在1735年终于把它在国会里弄通过了。艺术家和版画家既受到法律保护，版画就得到鼓励了。版权律通过以前，伦敦只有两家“印画店”，以后就多起来了。关于印画店对于艺术听众的影响，有一位历史家写过这样的话：“它们把作品展览出来，吸引群众的注意，使艺术家闻名，同时也传播爱好艺术的趣味。它们是英国都城的一个崭新的特色……因此，英国群众就很光荣地变成英国艺术家的第一个真正的恩护主了。”^②

同样发展在所有的艺术中都可见出。十八世纪中贵族阶级的衰落等于恩护制的实际终止，艺术家就被抛到公开市场，就是抛到中层阶级或大量听众，去谋他的生活。因此，他的艺术须适应新情境。正如作家把作品交给自由市场，音乐家把作品交给音乐厅和乐谱店一样，画家就走到公开展览路上去。在法国大革命之后，布朗(M. W. Brown)写道：“公开展览断然地代替了从前固定化的恩护制，虽然经济安稳不如恩护制，艺术家却仍欢迎可

①原注：西格马依斯特《音乐与社会》，第45页。纽约，1938年。

②原注：巴伊(J. Pye)《英国艺术的恩护制》，第43页。伦敦，1845年。

以自由表现的新远景。”^①

“展览厅建立了近代艺术的基础”，他又说，这也标明了近代图画的转捩点。法国种种图画风格的迅速递变——这是十九世纪图画的发源——与法国的骚动的政治经济发展是并行的。大革命时代和拿破仑战争时期有假古典主义，此后1848年革命的前因后果酿成了格芮柯(Gericault)和库尔贝的现实主义。继而起的有印象主义，新印象主义，以及由塞尚^②到毕加索^③的由于根本技巧发现而起的种种速变的新画风。这些变更都由于艺术家的新地位，就是他已成为供应公开市场的自由创作者。这种图画的特性是许多影响的复杂表现，举例来说，其中之一就是前章所已讨论的技术因素。另一因素，说来倒很离奇，就是艺术家一方面依靠群众，一方面又脱离群众的事实。工业资产阶级社会的俗陋引起了艺术家的反感，他于是走到技巧试验方面，去逃避这个社会所交给他的那种引起反感的内容。内容本身于是看得不如技巧试验重要，画家们大半画些无关宏旨的内容，或是把内容看作技巧试验的材料。一个最重要的新近试验画家蒙德里安(P. Mondrian)有一句话可以总结他们的态度：“全部近代艺术的特色就在有较大的相对自由，不受题材的压迫。”^④近代图画的一个主要事实就是内容根本变成次要，而技巧占住兴趣的中心。阶级斗争则表现于画家和听众的空前的脱节，以及因之而起的画家向技巧试验方面的逃避。

艺术变为自由市场上的商品，结果使雕琢气的艺术家和社会

①原注：布朗《法国革命时代的图画》，第31页。纽约，1938年。

②Cézanne是法国后期印象派的领袖。

③Picasso是西班牙原籍的法国大画家，立体派的创始人。

④原注：蒙德里安《造形艺术与纯造形艺术》，第47页。纽约，1945年。

脱离，而通俗艺术家和他的大量听众之中却成立了另一样的关系。用大量媒介^①的艺术家须得紧靠听众的嗜好，如果他的作品要大量推销。因为经纪人控制了大量媒介，正如他控制其他大量生产的工业一样，他对艺术家和作品就有两方面的监督：他必须照顾到那小说或歌调能卖出最大限度的份数，以便得到最大限度的利润；但是他也得要控制艺术的内容，使资产阶级的统治地位可以保持长久。所以大量媒介的老板们要确使那大量艺术有一种蛊惑民众的内容，使群众觉得够味，这就要歪曲现实了。所谓歪曲现实，就牵涉到把群众的趣味引诱到一个方向去，让他们爱好满足欲望的，以及使工人忘去生活苦况的那种艺术内容。大量媒介的老板们要求艺术家们描写一种生活，其中资产阶级的价值不但不遭疑问，而且要捧成绝顶的品德。罪恶要描绘成个人缺点的后果，而不是由于社会失调；财富要是一种报酬，来酬劳优越的智力，好道德习惯，以及一般优越的人类品质。

经济愈垄断化和集中化，阶级斗争愈尖锐，资产阶级对于大量艺术内容的控制也就愈加紧。在工人阶级还没有成熟，对资产阶级还不马上是威胁时——象十九世纪的英国那样——大量艺术还可能带几分社会批评，例如狄更斯(Dickens)的小说，这原是以期刊形式发表而印行极多版数的。但是在今日，资本主义正在遭受世界危机，艺术内容的控制就猛烈起来了。大量媒介都利用把社会生活描写成离奇幻怪的图画，来麻痹反抗，催眠工人阶级去默认资本主义。现在电影、无线电、软性故事、通俗小说、滑稽画报、以及所有的大量媒介全都渗透了同样的上药的、满足欲望的内容，以及巩固资本主义社会价值的论调。总之，这种艺

^①大量生产的艺术媒介，例如小说、电影、无线电。

术在受制于它的老板们的利益，他们在听众中制造出一种要求，要一种腐败的令人软弱的内容。

艺术家是否必然要在作品中表现他自己所属阶级的态度和思想形态呢？我们必须马上丢开一个庸俗的看法，以为艺术家必定表现他那阶级的愿望。因为很显然地，在全部艺术史的过程中，艺术家并非必然要表现他们私人的阶级旨趣，而是表现他们的恩护主或听众的旨趣。出身劳动阶级的艺术家往往依照上层阶级的模范来创造他们的作品，而出身上层阶级的艺术家却往往采取被压迫阶级的立场。托尔斯泰和雪莱是后一种的显著例证。因为这两位都出身于贵族阶级，却各以他自己的方式去支持革命运动。列宁说过，托尔斯泰是十九世纪“俄国革命的镜子”。托尔斯泰描绘了革命的基本方面，就革命与农人有关一点来说，但是他的有限制的看法就足见出他的弱点，就是不能看到革命的完成。列宁继续说：“主要地属于1861——1904的年代，托尔斯泰以一个艺术家、思想家、和宣教者的身份，在他的作品中很清楚地表现了整个第一次俄国革命所特有的历史性格，它的优点和它的弱点。”^①所以托尔斯泰的作品内容并非表现他自己的贵族阶级的愿望。另一个例证是十七世纪英国作家摹仿宫廷的思想、仪表和语言，他们自己却不是贵族阶级。所以我们应该下这样结论：一个作品的阶级内容^②和艺术家所属阶级，中间并没有一个经常的有系统的关系。

在象托尔斯泰、巴尔扎克(Balzac)、左拉(Zola)和美国现实

①原注：列宁《托尔斯泰》。《辩证法》第6期，第17页。

②内容的阶级性。

派的小丑或是勃洛格尔(Breughel),杜米埃(Daumier),霍加斯,早年的凡·高(Van Gogh),珂勒惠支(Kollwitz),或谷尔泡(Gropper)的图画和素描那一类作品中,举几个典型的例子来说,社会的内容固然很明显^①,可是有许多艺术并不能马上见出社会的意义。我们碰到描写工人生活情况的艺术时,容易把它看成有阶级意识的,因为它是反对统治阶级的;至于看到统治阶级生活的描绘,则假定它没有社会性。例如勃洛格尔画的农民在田野或在婚筵的作品是看作有社会性的,而鲍蒂切里的《春》^②却没有。可是《春》象许多文艺复兴时代图画一样,所表现的是当时上层阶级态度和统治阶级的服装繁华。在服装的精美上以及所用的文学的古典思想上,这类图画都显出凡勃伦(Veblen)所认为与有闲阶级相联的那种“刺目的消耗”和“刺目的闲逸”。任何时代的艺术都可以这样去看,因为它必然要例证当时的服装、仪表、和态度。

察看艺术的阶级性,最大困难在它处理所谓“普遍性的”题材时,例如爱情之类人类情绪在每时代都有,不象特属于某一时期。但是考察得仔细一点,就会看出这些情绪的具体表现方式实在不同。这些普遍情绪一般都用当时风格来表现,而特殊的涵义则见于不同的个别时期的风格。每种风格都带有当时流行的心情和态度的印痕,而这些心情和态度都是意识形态的。在表面看,不同

①巴尔扎克是法国十九世纪前期现实主义小说家,描写当时法国资产阶级社会中典型的人物;左拉是十九世纪后期自然主义小说家,描写社会罪恶及堕落的生活;勃洛格尔是十六世纪比利时农民画家,画乡村热闹场面;杜米埃是十九世纪法国漫画家,爱画有社会问题的题材;凡·高是十九世纪比利时大画家,早年爱画当时人物生活,后居巴黎,变成印象派;珂勒惠支是现代德国画家和雕刻家,谷尔泡是现代美国左翼画家,画有关于苏联生活的五十六张素描,颇有名。

②Botticelli是十五世纪意大利画家,《春》描绘一些女神在树林中跳舞。

时代的爱情诗好象都表现一切时代的公同情感。但是爱情的看法实在随时代而不同，随妇女的社会地位而不同。例如中世纪爱情是骑士风的，主要是私秘的，一般是奸淫的。伊丽莎白时代，“哲理”派^①，假古典派，以及浪漫派各时各派的爱情诗，也各随当时社会阶级观点而不同。

所以任何时代的艺术家都反映他的时代，其中主要的特色是阶级斗争。但是要想在艺术中见出阶级斗争的直接而粗浅的表现，也不免错误，因为复杂社会的这个意识形态方面^②，是由许多纵横错综的间接因素去联系到基层力量^③上去，所以往往使艺术在表面上和这些基本矛盾^④好象无关。不管一个艺术家是否明显地用社会性题旨来创作，他的作品终于要和他的社会中一些有动力性的斗争有关。艺术家在阶级斗争中有一份作用，这是不可辩驳的事实；但是他的确实地位究竟如何，却要仔细作具体的研讨，在这种研讨之中，意识形态方面各种关系的纵横错综必须细加剖析。

①十七世纪以J. Donne为首的英诗派别。

②指阶级斗争。

③生产关系等。

④阶级斗争。

四 形式的陶铸

艺术的社会内容若是明显，它与政治的意识形态的关系还不难掌握住，但是形式问题就较微妙不易应付了，因为形式不仅牵涉到思想，同时也牵涉到感觉性的结构^①。这结构须翻译成社会的意义和用意。因此，我们可以了解历史唯物主义对于艺术何以一直到现在，注意内容多于注意形式。恩格斯在晚年很尖锐地感觉到这一点。他写道：“为着要注意内容，形式就常被疏忽，这由来已久了。”^②这种不平衡还正在纠正中。

资产阶级的学者们已日渐承认：把艺术形式作为一种自发的脑力产品，只依严格是技巧的方式，从它的内在可能性发展出来，这看法显然是不正确的。但是这班学者们通常很无系统地依据艺术的非技巧的方面，即社会根源和使其形成的那些影响。象圣茨伯里(G. Saintsbury)^③的《文学批评史》之类较老的著作简直不管这些影响。这部《文学批评史》对西方各种诗论只给一个内容，它的用处就止于此。作者却没有认出或讨论到产生那些诗论

①一般所谓“意象”或“境界”。

②原注：马克思恩格斯《书信选集》，第512页。

③近代英国文学史家和文学批评家。

的情境，所以他的叙述终于没有抓住那些理论的完全意义。在这书卷二里，他用六页篇幅，把文艺复兴开始时重大社会变迁，作了一个总结；在下文五百六十页中，他把这些变迁全忘了。可是诗与人们的整个生命密切相关，在诗如在一切艺术，物质情境引导着形式发展的路程。技巧发展有许多条路可走，选择了这条而不选择那条，这只能用基层物质情境来说明。恩格斯曾指出技巧的内在发展与它所受的外力引导相关联，他这样说：

“但是每一种意识形态，一经发生之后，便联系着当时已有的概念材料而发展，并且把这材料向前推进一步发展；否则它便不成其为意识形态了，换句话说，就把思想看作独立存在的东西，独立地发展，而且只服从它自己的规律了。这种思想过程在人们的头脑中进行时，他们的物质生活情境终于要决定这种思想的路向^①。可是此中真相必然是这些当事人们所不知道的。”^②

每种艺术所藉以做成的材料，都有它们自己的逻辑和法则。一套法则适用于图画的空间关系，另一套适用于颜色的配合，另一套适用于音乐的调质关系，又另一套适用于诗的意象。象声音高低、颜色、线条、空间、节奏之类感觉因素的形式组织，如同思想和情感的形式组织一样，都依照这些材料本质所命定的模型。音阶上各音调的关系，三菱镜上各颜色的关系，拍子(快慢)与节奏的关系，制图中空间的关系，在表面上虽象是无穷的，都由自然规定了，由人利用来达到他的艺术的目的。^③

艺术的形式就是这些因素——声调高低，颜色，节奏，空间关系，文字及其涵义——经组织而成的结构。但是分析到最后，

①原注：着重符号是我加的——作者。

②原注：恩格斯《费尔巴哈论》，第65—66页。纽约，1935年。

③原注：勃腊尔(D.W.Prall)《美学分析》。纽约，1936年。

形式和内容是不可分开的，因为形式藉内容而定，内容也藉形式而定。我们愈具体地研讨形式，就愈要牵涉到内容。我们脱离内容愈远，形式的看法也就愈抽象不切实。一般悲剧形式的分析容许很抽象，但是依据《哈姆雷特》^①或任何一剧本所作的研究就要到处涉及内容。形式和内容的有机性统一就是具体的艺术作品。象前章所说的，内容离开它所由产生的那些物质的和社会的力量，就没有多大意义，同理，形式也是一个社会的产品。形式的基本因素所具客观的不可变的性质，只是对于这些因素配合的一个有限制作用的条件。但是这些因素之实际配合成为艺术形式，却是受艺术媒介本身以外的社会力量所决定。换句话说，形式的发展是由艺术家站在一个完整的社会人的地位来决定的，艺术家是用他的全副心智，不是只用技巧部分的心智，来进行他的工作。艺术家的意识是他那时代意识中的一部分，他所藉以工作的那些形式也是那时代意识的表现。

实际出现于各种艺术的那一连串形式，所以都是一些社会力量，在媒介的客观限制以内，发挥作用而造成的结果。举例来说，在近代艺术史中有几个阶段，都回原到希腊罗马古典形式，每次回原都根本由社会需要促成的。大的社会变动不仅要把客观的力量和关系加以改变，同时也要发动人心去造成这些变动。艺术的作用就在发动人心。法国大革命以前所盛行的那种卖弄情感的^②资产阶级艺术形式，已不能为当时需要的英雄行动来发动人心。人们于是在古罗马的模范里，找到英雄主义的启发。当时革命政治家们都披上罗马英雄的外衣，艺术家们也就采取了古罗马人的

① 莎士比亚的一部悲剧。

② sentimental一字一般英汉字典所给的译词大半不正确，这字含有“浮浅俗滥的情感”和“过分表现那种情感”两层意思。

艺术形式。马克思说过，克隆威尔和英国人民在《旧约》里得到启发，来进行他们的资产阶级革命。弥尔顿^①就象《旧约》里一位先知在歌唱着。在反抗封建势力的斗争中，文艺复兴时期艺术家们也回到古典的形式和原则。由此可知，只是技巧的原则，并不能解释这些古典形式的复活。在形式发展的每一阶段里，当时都有些内在的技巧方面的可能性，其中被实现的只是那些能应当时社会需要的，而且都要受影响艺术家的那些社会力量所决定。技术的变更，阶级斗争所酿成的价值标准的转变，以及当时盛行的社会、政治、经济、和科学各方面的思想——这一切都影响到形式的发展。

形式依据社会发展的情形有一个明显的例证，就是所谓“正面律”(the law of frontality)。古代的希腊、中国、日本、波斯、亚述、埃及、巴比伦以及早期基督教艺术中的雕刻都可见出形式的类似。这些文化中的雕刻形体都显出一些类似点：它是直挺古板的，头部腹部或膝部都不向那一边弯曲；从头至踵画一条直线就把那形体平分为两个对称的部分。这些文化在时间和空间上相隔辽远，不可能彼此借鉴，这是一般人所公认的。那么，这些文化有什么相同的地方，在雕刻上造成这些共同形式特色呢？这些古社会是封建的，僧侣的，有严格的阶级制度，它们的共同雕刻形式就起源于此，我们不能拿这样话来反驳：早期基督教艺术家们还缺乏较自由的雕刻所必需的技巧传统。这话是不对的，因为全部希腊罗马的雕刻都可以作为他们的遗产。但是以往许多世

^①Milton是十七世纪英国大诗人，在英国资产阶级革命中，他站在革命方面，做了克隆威尔的秘书。他的大诗《失乐园》取材于《旧约》。

纪的社会情况造成这个传统的放弃。因此，这个传统潜伏起来，一直到文艺复兴时代才复活。在这一类型的雕刻所盛行的那个静止的封建社会里各种特殊社会经济压力之下，正面雕刻较符合于封建心理型。它反映封建制度的固定性和顽强性，而且暗示这制度所赋予给神和贵族的那种尊严和威力。^①

正面雕刻在希腊到纪元前六世纪晚期就变更了，当时专制制度本身正在瓦解，工商业在进步，一种有限制的民主制在施行。由于社会中各种社会关系弛懈了，雕刻形式也起了相应的变化。雕刻家们把形体放松懈了：把一只脚摆在另一只脚的前面，手膀弯曲着，从身边伸出去，身体本身也转向侧面了。在纪元前五世纪那伟大的时期，正当雅典的商业霸权和民主制的高峰，雕刻就终于达到让形体完全自由。同时，由于同样理由，戏剧也由酒神祭典而发展到有几个角色和一个合唱队在戏院里表演。^②工商业和民主制的力量发挥出来了，造成了五世纪希腊心智的这种盛况。这个社会的阶级分别也部分地说明它的雕刻和瓶画的形式。因为正面位置联想到尊严高贵，它就作为较古艺术的残余而继续存在，用来雕刻神和贵族，不过形样已较解放了。但是在表现下层阶级时，身体姿态却自由了，不拘形式了，例如雅典神庙三角顶上所雕的那些林神(Satyrs)。贵族的胡须虽很整洁，劳动阶级的胡须却是粗野蓬松的。再晚一点，到纪元前四世纪，社会本身较流动，

①原注：关于“正面”律，参考：浪格(J. Lange)：《古希腊艺术中人体表现》(德文)，斯特拉斯堡，1899年。豪生斯坦因(W. Hausenstein)：《画艺社会学》。《社会科学与社会政治学丛刊》(德文)，第36卷(1913年)第778—779页。芮德(A. de Ridder)与底阿娜(W. Deonna)：《希腊艺术》，第3卷，第2章。纽约，1927年。

②希腊戏剧起源于酒神祭典，原来只是主祭僧侣和合唱新领班的对话，后来才变成几个角色在剧院里表演。

各阶级来往较自由，原来只是下层阶级形体有的那种不拘形式的样子就逐渐普遍了，甚至于用在神像上。各种艺术都渗透着现实主义了。艺术不象在五世纪那伟大时期只为雅典城市服务，它现在供应私人恩护主了，画像变成主要的艺术形式了。

德国艺术史家豪生斯坦因(W. Hausenstein)曾经设法去发现艺术的社会根源。^①他以为风格是文化的产品，用一种艺术媒介，来把一个时代的精神特色翻译出来。每时代都有它所特有的艺术的“形式感”(form-feeling)，这就表现那时代的社会全形。豪生斯坦因很巧妙地在各时代图画中选出一些描绘裸体的风格，来作他的看法的例证。这种研究在性质上是一种加控制的实验，因为在整套实验中，裸体形是不变的，风格则随社会制度而变化。每时代所选用的裸体型和表现裸体的方式，常随时代而变化，这些变化就足见出风格的社会意义。豪生斯坦因所做的比较研究，就显出了表现基层物质情境的艺术意识形态，怎样在风格上流露出来。远古希腊裸体像是庄严的，严格用正面位置；纪元前五世纪希腊裸体像就较自由，部位很匀称；流动的晚期希腊社会的裸体像不拘形式，带现实主义；早期基督教艺术中颇少有的裸体像用正面位置，很严肃；文艺复兴时期和巴洛克时期^②已有初步的资本积蓄，裸体像就现得宽大活泼；法国专制制度衰落时期的裸体像都淫荡猥琐，布歇(Francois Boucher)的作品可以为例；英国漫画家们和法国画家杜米埃(已见上文)以人体作社会讽刺画，把身体形状加以颠倒歪曲；籍里柯和德拉库瓦(Gericault and

^①原注：豪生斯坦因《艺术与社交》(德文)。慕尼黑，1917年。

^②baroque本是西班牙字，原文为“粗糙的珠子”，在艺术史上巴洛克艺术是指十八世纪初期法国和意大利的好雕饰而流于奇形怪状的艺术。

Delacroix 近代法国画家)的裸体像带有新民主的现实主义，现出前进不畏缩的气派；最近五十年资产阶级社会的裸体像则五花八门，变化多端。从古至今，风格的变更都跟着社会情境的变更走，这说明了风格的发展植根于社会本身的发展。

可是如果相信某一单独风格或学派能完全表现它的时代，也未免错误。统制一个时代的某一种或几种风格都是统治阶级的风格。新兴阶级的发言人在风格上却与统治阶级走不同的路。风格方面也进行着阶级斗争。阶级社会有一个普遍现象，优选型与民众型的艺术同时并存，各表现它的所属阶级。这种艺术风格的对立有一个显著的例证，就是十七世纪法国画家勒南兄弟(LeNains)的作品。他们都用下层阶级人物为题材，应用现实主义的技巧。因此，他们的作品就被当时贵族趣味的评判者所摒弃。当时一位批评家用一句话打发了勒南兄弟，说他们是“风格卑劣而人物简陋的画家”^①。他们就被当时人忽略了。可是到了十八世纪晚期，由于卢梭主义^②的影响，人们对他们才发生兴趣，可是到十九世纪中叶，他们才得到完全承认。

麦尔曹夫(S. Melzoff)写道：“勒南兄弟再被发现，是由发见人向佛洛芮(Chamfleury)明白地把他们联系到1848年革命过程上去的。他们的复活是作为反对拿破仑第三的地下民主斗争的工具，它加强了产生那斗争的情境。”^③在十七世纪和十九世纪，勒南兄弟的图画都威胁到代表统治阶级的画家们的那种古

①平等自由思想。

②原注：麦尔曹夫《勒南兄弟的复兴》所引文，《艺术汇报》第24卷(1942年)，第261页。

③原注：同上，第260页。

典作风。关于这种风格的阶级对立，向佛洛芮这样说：勒南兄弟“喜欢穷人，宁愿画他们而不画有势力的人物，有拉布吕耶尔(La-bruyère)^①的对于田园的爱好，不怕题材卑贱，觉得穿工人服的比穿花边的佞臣们较有趣……他逃避学院教条，以便把自己的感觉表现到画幅上去”^②。

在艺术本身范围以内的各种形式的冲突上，阶级斗争是或多或少地在进行着。因此，这斗争所生的紧急事变在艺术形式的陶铸中有它们的作用。如果不掌握住各种社会的力量，古希腊戏剧的起源就无从了解，因为这是城市民主生活的产品。亚理斯多德提到过梅加腊人主张“喜剧在希腊起来，是当梅加腊(Megara)成立民主制的时候”^③。拿亚理斯多德在《诗学》里所说的他对于悲剧和喜剧的看法，和千年后人们对他的看法所给的严格形式主义的解释相比较，就可以见出原作者和摹仿者^④的时代所盛行的那两种对立的社会制度。亚理斯多德写道，悲剧描绘“高贵的行动和高贵的人物”^⑤。他的定义只是部分地根据人物的阶级地位。悲剧容易倾向到以贵族为中心，因为悲剧所应有的那些重大的政治事故是统治阶级所倡导的。不过亚理斯多德说的很明白，在理论上悲剧并非必然要限于这种人物。悲剧人物所应有的好处，他写道，“是各种人物都可能有的，甚至于一个女人或一个奴隶

①法国十七世纪作家，名著为《品格论》。

②原注：麦尔曹夫《勒南兄弟的复兴》所引文，《艺术汇报》第24卷(1942年)，等272—273页。

③原注：亚理斯多德《诗学》巴依瓦脱(H.Bywater)英译本。部三，1448a30。牛津，1907年。

④亚理斯多德和他的注释者。

⑤原注：亚理斯多德《诗学》巴依瓦脱(H.Bywater)英译本。部四，1448b25。

也有，虽然女人也许较低一等，奴隶是一个不值什么的人。”^① 喜剧依亚理斯多德看来，是写较低级人物的，较低级不是用阶级的意义，而是用可笑一个意义，他也不把可笑只限于劳动阶级。例如阿里斯托芬(Aristophanes)^② 的喜剧作品就包括高等人物的可笑方面。希腊戏剧的这种程度的阶级自由，反映着全体市民的各种民主的自由权，以及他们完全参与雅典城市的生活和政治管理。索福克勒斯的剧本虽是充满了贵族的态度，欧里庇得斯却倾向表同情于被压迫的集群。但是希腊戏剧的形式是由有限制的民主制和相连带的社会情况所陶铸成的，这点是很清楚的。

在文艺复兴时代，亚理斯多德的戏剧原则被人弄复活了，当作反抗封建制度的一面，当时古典艺术形式代替了封建艺术形式。当时社会中较尖锐的阶级分别反映在当时解释亚理斯多德原则的较大的拘泥性上，这些原则就变成不可违犯的“法律”了。亚理斯多德以为喜剧和悲剧的分别有一部分根据人物和行动的人性的品质，不管阶级怎样，文艺复兴时代理论家们却严格地依阶级来区分它们。悲剧只关涉到贵族生活，喜剧则只关涉到中层阶级的生活。一位法国十六世纪批评家的话是典型的：“不是象喜剧人物地位卑微，用在悲剧里的是王公和大贵人们。”^③ 这种理论盛行于十六、七世纪全欧洲。它的附带理论之一就是“义法”原则，就是悲剧的语言和仪表不应越出统治阶级范围，喜剧则当用下层阶级的平常语言和仪表那条规律。真实生活中所有的阶级分别都应该在戏剧中遵守着。

①原注：亚理斯多德《诗学》巴依瓦脱(H.Bywater)英译本。部十四，1454a15。

②纪元前五世纪希腊大喜剧家。

③原注：见霍尔《文艺复兴时代文学批评》所引文，第106页。

在法国，这些“规律”是谨慎地遵守着，而在英国戏剧实施方面，它们却常遭破坏，这是颇有意味的。英法批评家们都批评莎士比亚，说他在悲剧作品中允许有“卑微”的人物和语言，而且杂用喜剧的材料。英国办法所以有这样较大的自由，在戏剧中所以不拘守阶级界线，理由是在英国作剧家们与他们的通俗听众有密切联系，而归根结蒂，这又由于英国资产阶级革命开始很早。因为英国戏剧家们为一个混合的阶级听众而写作，他们就改变了假古典的阶级“规律”，他们创作，比起同时法国作家们带着较浓厚的现实主义，同时法国作家们的社会制度是比较严格的。不过尽管带有不少的下层阶级材料，英国悲剧的主角却仍限于贵族，因为“义法”在戏院里纵然只是松懈地遵守着，它还是当时阶级模型中一部分，在这阶级模型之下，禁奢律在强制实施，某种社会地位穿某样服装都有法律规定。

戏剧中的假古典主义随着贵族衰落而枯谢。资产阶级既逐渐增强而进入统治的地位，它对戏剧形式的影响也就更强大。英国在十六世纪末是最前进的资本主义国家，对贵族阶级的反抗已起来了，中层阶级戏剧于是渐露头角，反对贵族阶级的骄奢淫逸，而且反对前此戏剧中所流行的对资产阶级的轻视。在法国，中层阶级在戏剧中出头，是在十八世纪，当时它的经济重要性日渐增加。博马舍^①就曾表示过资产阶级对于把悲剧限于贵族，喜剧限于中层阶级那种假古典的理论与实施所存的不满。他嚷道：“把中层阶级的受蹂躏的可怜的情形写出来吗？没有那回事！你得为着嘲弄他们才去把他们摆出来！市民们可笑，皇帝们不快活

^①Beaumarchais是法国十八世纪戏剧家，钟表匠出身，名著有《费加罗的婚姻》。

——给你的整个戏剧就是这样！”^①一种向贵族阶级抗议而且作批评的资产阶级戏剧起来了。这戏剧卖弄情感地把中产阶级加以理想化，成为加强小资产阶级的武器，这小资产阶级的最有力的发言人是卢梭。在法国大革命中获得统治地位的是资产阶级。但是中产阶级的那种呆板的没有感发兴起力量的道德品质，无法支援而且感发一个国家走向革命。在十八世纪后半期，法国戏剧家在罗马革命英雄的复活中，找到了他们所需要的感发兴起力量，于是戏剧形式又一度变成一种古典主义。同时，在图画方面也起了古典运动，它的倡导者是大卫(J. L. David)。在十九世纪资产阶级的地位巩固了以后，中层阶级戏剧又回头上升。

在十九世纪后半期，资本主义的压迫罪恶产生了“问题剧”，在这种戏剧形式里，流行的社会问题，尤其是关于被压迫阶级的，得到同情的讨论。在近代世界中给这种戏剧形式以触动力的是易卜生(H. Ibsen)。易卜生的挪威大众是十足的小资产阶级。由于既没有工人阶级的基础，又没有工人阶级的社会学说，易卜生的剧本就不免悲观，没有解决他所讨论的问题。约在同时，法国以勃里俄(Eugene Brieux)为首的一派戏剧家也被引起来抗议当时盛行的社会罪恶。在八十年代他们创办了“自由剧院”，来表演象左拉小说一样带自然主义色彩的问题剧。易卜生的影响加强了这个运动。在英国九十年代，更较直接地受了易卜生主义的影响，成立了“独立剧院”，表演费边社的社会主义者萧伯纳(G. B. Shaw)的问题剧。德国也有表示反抗的戏院，叫做“自由舞台”，主要的作剧家是豪普特曼(G. Hauptmann)，他创作一部伟大的工人阶级的剧本，《纺织者》(The Weavers)。

^①原注：见普列汉诺夫《艺术与社会》所引文，第17页。纽约，1936年。

受了本世纪三十年代经济衰落的影响，问题剧在美国有了更进一步的发展，成为一种新的戏剧形式，叫做“活的新闻”（living newspaper）。这新形式在不带商业性的左翼戏剧里已早露萌芽，到了“劳工进展管理局”的“联合戏院计划”，便达到成熟。^①这新形式虽还没有有永久价值的作品上演——原计划打消以后，它就不大用了——它却是十足的近代形式，反映出创始人们的明确政治性的进步意识。它在政治上是很明显的传达工具，把历史人物的实际话语、统计数字、从每日报纸引来的话、以及各种社会事实，穿插到戏剧故事里去，来透辟地说出对于活的社会问题的主张。

我们粗枝大叶描写过的这种社会变更与戏剧形式发展的关联并不是偶然的，而是说明了社会压力对艺术形式的引导影响。因为只是形式本身以内的各种可能性的逻辑演变并不能说明形式的发展。我们在这里要说的是：在戏剧形式的技巧逻辑范围以内，形式的发展如何受社会经济发展的支配。

研究小说者一般都承认：小说是资产阶级时代的典型的艺术形式。小说起源于资本主义的社会情境，它变成资产阶级和其他阶级的也许是最集中的艺术表现的媒介。小说的萌芽是晚期希腊罗马的散文故事。这个传统受了史诗的滋养，发展成为中世纪散文传奇故事（romances）。但是近代小说对于封建性的传奇故事，却是一种有意的反抗。蒙田（Montaigne）^②，近代精神的一位

^①罗斯福总统任内有所谓《新经济方案》，企图解决当时美国经济困难，劳管局 W.P.A. 是这新方案下的一个救济失业工人的机构，《联合戏院计划》Federal Theater Project 是救济戏剧界失业工人的。这计划行了不久就废了。

^②十六世纪法国散文家，人文主义的倡导者。

最早的发言人，把中世纪传奇故事叫做“乌糟”。塞万提斯的《堂吉珂德》^①暴露这些传奇故事与现实生活思想的不调和，藉此嘲笑它们，结果就断送了它们的生命。薄伽丘诸人的意大利故事^②在十六世纪后期翻译到英国。第一部英国小说是黎里的《尤弗伊斯，对于才智的剖析》，1579年出版。^③象可以猜测到的，这部小说在用意和投合力上都是贵族的，因为贵族还是当时社会的统治阶级。但是过了几十年之后，在格林、纳西、德洛赛诸人的小说中，中层阶级便抬头了。^④象英国学者阿特铿斯（J. W. H. Atkins）所说的：“一个强大的自觉的中层阶级正从封建废墟中涌出来，平民也正日渐关心他们的阶级利益。因此，他们初次走进文学，描写他们事迹，便成为这种散文小说的次要目标。”^⑤不过小说要到1719年笛福的《鲁滨孙漂流记》出现，才算完全奠定了它的近代形式^⑥。这部小说直接例证了资产阶级的经济原则。不久以后，资本主义所带来的个人主义在理查逊（Richardson）专写中层阶级感觉和情绪的小说里，得到尖锐的表现。在《帕美勒》里，文学中所描写的人物的社会地位界

①Cervantes是十六世纪西班牙作家，近代小说的始祖。他的杰作Don Quixote把一个摹仿中世纪骑士的人物写得非常滑稽可笑，对封建制度和传奇故事都是一个强烈的讽刺。

②Boccaccio是十四世纪意大利作家，人文主义的倡导者，名著有《十日谈》，是一些嘲笑当时封建贵族和僧侣的短篇故事。

③Lyly是伊丽莎白时代的文人，《尤弗伊斯》Euphues还是用传奇故事的体裁，写一个三角恋爱的故事，以词藻雕琢著名。

④三人都是十六世纪英国作家。格林(Greene)写过许多故事，其中之一写一个纨绔公子和生意人的争执。纳西(Nashe)是《没有一文钱的庇尔恩》的作者，嘲笑当时社会卑劣。德洛赛(Deloney)是一位纺织工人作家，他的小说多写当时职业工人及中层阶级生活。

⑤原注：《剑桥英国文学史》，第3卷，第340页。

⑥Defoe的Robinson Crusoe是人人皆知的小説。

线是完全不管了^①。卡萨米安(L.Cazamian)写道:“《帕美勒》(1740年出版)不仅是英国第一部值得注意的分析情绪的小说,而且开了艺术肯写日常生活与普通人民的风气。”^②

小说的兴起也不能单从艺术形式的逻辑来说明。小说形式适应着十八世纪资本主义所造成的广大听众。小说既抛到自由市场上去了,它的生存和发展,就要靠它能满足花钱买它的人们的旨趣和需要。它的买主是迅速增大的中层阶级,这阶级在财富和势力上都在日渐生展。小说形式不断地应着群众的随时变更的需要和性格而发展。关于一种艺术形式,我们可以说:你知道它的群众,也就知道它本身。

理查逊的卖弄情感作风所引起的反响迅速地产生了菲尔丁^③的地土气的现实主义,在小说形式中代表资产阶级对于地主贵族阶级的反抗。小说是社会和社会关系的镜子。可是资本主义社会的一些起分化作用的趋势使小说家照实描写这些社会关系非常之难。加紧的个人主义早就产生一些试探性的步骤,使小说形式渐趋于瓦解在小说家描写个人和个人情感的专心致志里面。这趋势在斯特恩身上特别可以见出^④,他实际上放弃故事结构(plot),集中精力于个别人物,放纵奇幻的想象,对人类作扫荡的批评。个人主义的加紧发展在陀思妥耶夫斯基^⑤的心理小说里,普鲁斯特的作品里^⑥,以及终于把传统小说形式瓦解了的乔伊斯的《尤利西斯》

① Pamela是理查逊的第一部小说,用书信体写的,叙述两个不同阶级的人物,女仆和她的少主人,相恋爱的故事。

② 原注:《剑桥英国文学史》,第10卷,第15页。

③ H. Fielding是十八世纪英国最大的小说家,他的杰作是《汤姆·琼斯》。

④ L. Sterne是十八世纪英国第三位大小说家。

⑤ Dostoevsky是十九世纪俄国大小说家,《罪与罚》和《卡拉马佐夫兄弟》的作者。

⑥ Marcel Proust是十九世纪法国小说家,爱作细腻的心理分析,对现代资产阶级小说影响极大。

里^①，都在继续进行着。资产阶级的的发展则以各种不同的方式反映于司各特的浪漫主义^②，从简·奥斯丁到狄更斯的各种程度的现实主义^③，萨克雷和特罗洛普的社会小说^④，以及象盖斯凯尔夫人^⑤那类作家的清静温雅^⑥。十九世纪最大的两位小说家，巴尔扎克和托尔斯泰^⑦都近于能描写当时人与人的真实关系了，可是限制在工人阶级尚未成熟的那种社会范围之内。到了工人阶级力量增长时，正如戏剧发展出问题剧，来应付资本主义的不可避免的罪恶，小说也发展出自然主义的小说，其中工人阶级的地位或多或少地得到同情的描绘，而资产阶级则受到批评。但是也正如社会剧的作者们由于不能彻底批评资产阶级社会，就不能对他们在剧本中所提的问题提供答案，象左拉和德莱塞之类社会现实主义小说家^⑧，也没有替他们的问题找到答案。同时，小说有把诗挤到健康的艺术形式之外的趋势。诗人已失去和社会的接触。工业社会的粗俗气一方面使艺术家脱离了社会，一方面也把诗听众的审美敏感弄顽钝了，诗听众被引诱到散文故事的较轻松的乐

①见第320页注②。

②Walter Scott是十九世纪初英国历史小说家，爱写封建社会的场面。

③Jane Austen是十九世纪英国女小说家，约与司各特同时，却反对浪漫主义，以现实主义作风描写中等家庭生活。狄更斯是十九世纪英国大小小说家，颇同情于受苦受难的人们，他的《双城记》写法国革命时代巴黎和伦敦两种社会的对照。

④两人都是十九世纪英国小说家。Thackeray放弃故事结构，着重人物描写。Trollope用很细致的写实主义的风格写中层社会生活。

⑤原注：至少是在她的《克兰福德》Cranford里。

⑥Mrs. Gaskell是十九世纪英国女小说家，《克兰福德》写当时英国乡村妇女生活。

⑦Balzac是法国现实主义小说家，他的全部小说总称《人类喜剧》，写当时社会的一些典型人物。托尔斯泰的小说杰作是《战争与和平》，写拿破仑攻俄的失败，场面伟大，在近代小说中独开生面。

⑧Zola是法国自然主义小说家。T. Dreiser是美国现实主义小说家。

趣方面去了。这就等于说，诗听众衰落了，小说完全抢去阅读群众了。小说变成商业牟利的对象，诗就不复能成为兴旺的艺术形式了，至少在现时是如此。总之，小说根本是当作一种社会产品在发展，而不只是当作一种自变的技巧在发展。小说的发展跟着资产阶级的生产方式的急需走。

如果小说是典型的资产阶级艺术形式，电影就可以说是成熟的工业社会的最典型的艺术形式了。这句话同时适用于资本主义国家的金融资本制度，和苏联的社会化的生产方式，因为在这两类型的社会里电影都在发展着。大量生产造成了五花八门的技巧发明，使电影能够产生。在资本主义国家里，庞大财富的集中成为一个条件，使电影工业可以有巨大资本和设备，并且吸收第一流人才，另一个条件是电影可以享受到艺术向从来没有享受过的那样大量听众。垄断资本主义和苏联社会主义都用集中的社会生产方式，所以都发展出电影那个艺术形式。但是由于这两种文化的意识形态是相反的，电影也发展出许多技巧和内容上的异点。

电影同时并用戏剧、歌唱、图画、音乐、实事画报，还加上照相和留音的繁复技巧，在这一点上它确实很适当地成为伟大的登峰造极的“社会化的”艺术形式。由于电影工业的高度资本化，它就受垄断者的控制，这就使电影在资本主义之下成为一种工具，宣扬反动的社会价值。由于它的听众普遍，电影业的潜在利润是很大的，这就不免使这个艺术形式受制于卑劣的商业主义。在资本主义之下，电影被组织成为一种工业，完全当作一种利润投机去经营。赤裸裸的商业主义如果有时为艺术的真诚所冲淡，那也只是在电影界巨头以为如此可以赚钱更多的时候。所以电影这个艺术形式很显然受社会决定，因为它对于形成民众意识形态很重要，因为利润的动机到处都有，尽管隐藏不露。与这种情形成对

照的是苏联电影的发展，它显出了这种艺术形式如何可以摆在社会的用途，来启发人民大众，并且提高他们的文化价值。

五 传统的辩证运用

马克思和恩格斯写道：“历史不过是相异时代的承续，每一时代都利用前此一切时代所传给它的那些材料，资本形式和生产力，因此一方面在完全变更过的情境之下，继续进行传统的活动，另一方面用一种完全变更过的活动，来改变旧有的情境。”^①从这番话可以见出传统的本性：现在依靠过去，来得到它的材料和形式，这些材料和形式通过现存的社会情境，就改变了，补充了，而同时对现存的社会情境也起了影响。传统对于生活的每一方面，连艺术的形式和内容在内，都是很基本的，所以没有传统，每一时代就不免要从生存的最低阶段另起炉灶。

象形式和内容一样，与形式内容密切相关的技巧，在任何时代也大半由传统而得到它的赓续性和它的现状。象任何一种训练一样，技巧也是基于一套特殊知识的蓄积和递传。在基本上这句话可以适用到各种各样的劳动。各门艺术的技巧象任何劳动的熟练手腕一样，需要一个学徒时期，在这时期中，候补的艺术家学习那一行手艺所可利用的知识，于是就把传统储蓄起来。每门艺术都需要一种特殊技能，来把题材翻译到一个具体的艺术媒介上

^①原注：马克思恩格斯《德意志意识形态》，第38页。

去。雕刻家必须知道怎样刻石，怎样把木或金属弄成所期望的形式。画家必须知道怎样用颜色，必须精通构图的原则。音乐家必须熟悉音调配合，和节奏花样的各种可能性。作家必须运用他的才具于文学形式的各种原则。在每一事例里，艺术家都必须知道从前人所用的那些技巧。

但是真正的艺术家不只守在他所学习的那些技巧的范围以内去工作。他要把这些技巧适应来处理每一时代所交给他的新题材。换句话说，技巧是依辩证法去运用的：它用来要适应当时流行的问题，因而经过改变，同时它也赋与新形式于题材。不能作这种适应，便要流于“学院主义”，徒劳无益地采用传统，产生无生气的艺术。一个特殊传统到了不能表现社会的新需要而显得枯竭的时候，就会有些高才来发明和利用新的技巧。例如美国工业革命在生活中造成一些革命性的变更，结果就唤起惠特曼^①的那种松懈而有力量的自由诗的技巧，能表现当时刚有自觉的急进民主风气的散漫庞大。在另一方面，较近的诗已脱离了社会而孤立，集中精力于新技巧，或是表现出一种晦涩的细腻的美，或是表现出艺术家在资产阶级社会中的挫败。1870年以来，图画逐渐在试验上加工夫，代表它竭力想碰上一些技巧，可以使正在衰落的资本主义之下那种骚动不宁的资产阶级精神得到安宁。

由此可知，生死流转的永远的冲突——这就是阶级斗争的本质——反映在传统上面。艺术传统更革的速度有快有慢。传统有它的逐渐发展的时期，有它的革命性跳跃的时期，都响应着社会的变更。试验主义是传统冲突的直接工具。在社会革命期中，

^①Whitman是十九世纪美国大诗人，近代自由诗的倡导者，美国民主风气的发言人。名著有《草叶集》。

试验阶段准备着而且也催促着一个革命性的艺术危机来临，一直到新风气变成公认的传统为止，正如社会变更变成了占优势的社会现状一样。例如我们近来在音乐方面看到一种离开谐和的趋势，和对于过去认为“不谐和”(discordant)的逐渐接受。这并不是绝对的新奇事，因为“不谐和”的音乐在音乐史上至少是与谐和一样普通(例如中世纪音乐经常是“不谐和”的)。不过不谐和型音乐是本世纪的一种新风气，因为在过去几百年中都是谐和占优势。二十世纪在建筑方面也见到一种有意要合用的风格起来了。在这新建筑中，技术发明所供给的新材料，例如铬钢，结构玻璃，钢筋水泥之类，使建筑家有空前的自由，不受从前技巧范围的束缚。在跳舞方面，骚动不宁的资产阶级精神也见到舞剧传统的破坏，以及近代新表现习惯的创造，利用图案设计的新发展，并且显然受了机器的影响。同样地，在过去，凡是社会有转换性的变更，在图画方面它都反映于背弃较老的技巧：十四世纪的意大利画，十七世纪的荷兰画，以及十九和二十世纪的法国画，都是例证。艺术风格的变更也往往是社会潜伏病的病征，在那些病还没有暴露出恶毒性以前就可以见出，例如在济慈^①的浪漫主义里就见出艺术家脱离社会而孤立的病征。

传统是决定一切艺术的形式和内容的一个不可免的，纵然不是唯一的，因素。恩格斯评论哲学的话可以应用于艺术和每种意识形态：“但是每时期的哲学，因为它是分工制中一个确定的部门，有前人所传给它的确定的知识材料作为它的先设条件，它就以此为起点。”^②一个艺术家在挣扎着陶铸他的材料的时候，不

^①Keats是英国十九世纪初浪漫诗人中最后的也最成熟的一个，他开始有“为诗而诗”的倾向。

^②原注：马克思恩格斯《书信选集》，第483页。

能产生绝对新奇的东西。他利用过去时代，他自己的经验，以及社会的蓄积的经验所给与他的那些材料。但是这些材料到了他的手里，便与当时流行的需要和情境发生一种新关系，于是结果，假如是成功的，就是一件独创的艺术作品。传统是基础，艺术家从这基础上，在他的比较短促的生命和训练中，被提高到人类花了许多世纪来准备成的创作水平上去。任何一位艺术家的作品尽管是独特无比的或带革命性的，他也不能离开吸收过去而有所成就。他的作品的确面貌，大半依靠他随时代情境碰巧所走过的那些传统区域。传统用黑格尔说他的门徒的话来轻谩艺术家：“他们飞着逃开我的时候，我还是他们的翅膀。”因此，在艺术中传统是绝对不可避免的，因为它是逃避不了的过去中一部分。历史唯物主义在完全把这事实打算在内时，却用辩证的方式来解释传统。传统不是自动地决定的，也不是模糊想到的“社会情境”决定的，而是被一整套繁复情境决定的，这套情境的发动力归根结蒂是起于生产方式。恩格斯写道：“在一切意识形态的范围里，传统是一个很大的守旧的力量。但是这种材料所经过的变革却起于阶级关系，换句话说，起于造成这些变革的那些人们的经济关系。”^①

所以要对艺术的生展有任何了解，都必须包括传统因素在内。不管艺术家怎样明显地背弃他的媒介在过去所受的处理方法，他却不由自主地以过去方法为基础而建筑，因为他的媒介知识本身，实在就是对那媒介的历史所作的一种同化。他也许只关心到它的最近过去；可是如果是那样，他还是应付全部过去的总结，因为每一时代都把可以适应当前需要的那部分过去经验的储蓄吸收过

^①原注：恩格斯《费尔巴哈论》，第69页。

来。但是传统并非独立地发生作用。最近过去以至有时是辽远过去中某些部分之被利用，是受着某一时会的全部意识需要的压力。例如艾略特^①之回原到象多恩^②之类十七世纪诗人，并不是武断地在过去中随便选择，而是由于他抛开了浪漫派传统，而浪漫派传统是由背弃十七世纪古典传统而起来的。艾略特之所以根本抛开浪漫主义，是因为他把本是由于资产阶级革命的近代社会精神衰落，归咎于浪漫意识。从艺术观点来说，艾略特抛开了工业资本主义的果实，但是在实际上他却拥护了工业资本主义，因为在政治上他拥护英国保守党的主张。艾略特的传统主义有一个决定因素，那就是粗俗气的触动力，更深刻一点，是对于资产阶级生活空虚的一种灵敏的察觉。

由此可知，在决定艺术形式和内容中，传统不是一个独立的因素，甚至不是一个有决定性的因素：它只是一种起限制作用的条件，它本身为意识形态的需要所决定。一个时期的反映阶级斗争的全部意识，引导着艺术家去选择必须融合于现在的那一部分过去。在某种意义下，传统是在过去斗争中所发展出来的一大堆意识形态的材料，而这材料是被现在的社会需要熔化于新的生活，陶铸来作新的用途。社会经济的需要是主动的因素，把传统的材料抽出来让它流行。这种作用有历代艺术中一些复古运动作充分的例证。阶级斗争往往招用艺术中一些有力量有意义的传统作声援。马克思曾经很聪明地指出法国大革命如何援用英雄的罗马传统，以及英国清教徒革命如何援用圣经的传统。

马克思写道：“黑格尔在某处说过，所有的伟大的世界史的

①见第320页注⑤。

②J. Donne是英国十七世纪哲理派的代表诗人，对近代英国诗影响最大。

事实和人物都好象是发生过两次。他忘记补充一句：第一次发生是作为悲剧，第二次是作为滑稽剧……

“人们创造他们自己的历史，但是并非如他们所情愿的去创造它；他们创造它，并非在由他们自己选择的情境之下，而是在直接碰着的，过去所与定和传交来的情境之下。一切死去时代的传统，象一场恶梦，压在现存时代的脑筋里。正当他们象是从事于改革他们自己和一般事物，在创造完全新的东西的时候，就恰恰当这种革命顶点的时期，他们急迫地招还过去时代的魂灵来替他们服务，从这些魂灵假借名号，战场口号和服装，以便把世界史的这一幕新景，用这种古色古香的化装和这种假借来的语言，表演出来。例如马丁路德穿起圣保罗的袈裟，1789——1814年的大革命一会儿打扮得象罗马共和国，一会儿又打扮得象罗马帝国，而1848年的革命找不到更好的，只有摹拟1789年和1793——1795年的革命传统。这正象一个初学者刚学了一种新语言，常把它翻译成他的本国语言，但是只有到了能在新语言中旋转而记不起旧语言时，他才算吸收到新语言的精神，可以运用它来自由表现。

“对世界史里这种招回亡魂的把戏作一番审虑，便会看出一个显著的异点。德穆兰(Desmoulin)，丹东(Danton)，罗伯斯比尔(Robespierre)，圣茹斯特(Saint-Just)，拿破仑，法国大革命中的英雄们，以至各党派和人民大众们，都穿着罗马的服装，说着罗马的语调，来进行他们的工作，即建立和奠定近代资产阶级社会的工作。开头一批人们①粉碎了封建基础，割掉这基础所生

①丹东等。

出来的一些封建人物的头脑。另一人^①在法国境内造成适合的情境，使自由竞争可以先发展，划分的地产可以利用，国家中解了束缚的生产力可以发挥，在法国境外到处扫荡封建机构，却有一个分寸，只求替法国资产阶级社会在欧洲大陆上建立一个适合的近代环境。这新的社会机构一旦奠定之后，那些古老的巨人像^②就消失了，跟着那些招魂复活的罗马人们也消失了——勃鲁托斯(Brutus)们，格拉古(Gracchus)们，“人民之友”(publicolas)们，护民官(tlibunes)们，议院元老们，以至于凯撒自己，^③资产阶级在它的清醒的现实中就忘记了它的真正宣扬人和发言人如萨伊(Say)，库辛(Cousin)，罗瓦页·考亚(Royer-Collard)，贡斯当(Constant)，基佐(Guizot)^④之流；真正军事首领坐在办公桌后面操纵，政治首脑是猪头猪脑的路易十八。这新社会机构集中全力于财富生产和商业竞争的和平斗争，就不再想起罗马时代魂灵们曾经看守过它的摇床。但是资产阶级社会尽管不英雄，却还需要英雄主义，牺牲，恐怖，内战和外战，来产生它自己。于是它的角斗士们就在罗马民主时代古典严肃传统中，找到了一些理想和艺术形式，这些都是自骗自的玩艺，让他们瞒过自己，瞒去他们的斗争内容受资产阶级的限制，而且把他们的情绪提到历史大悲剧的高度上。同样地，在另一发展阶段，克伦威尔和英国人

①拿破仑。

②头一批革命家丹东等。

③勃鲁托斯是纪元前一世纪罗马民主党领袖，谋刺凯撒的，格拉古是纪元前二世纪罗马护民官，保护农民利益而反抗贵族的，“人民之友”是罗马人民领袖的荣衔，由选举授与；护民官是罗马民选的最高官长，保护人民利益；凯撒大帝是罗马专制主。

④以上都是法国大革命时代一些学者们。

民为着他们的资产阶级革命，也从旧约中假借了语言，情绪，和幻想。到了真正目的达到之后，英国社会已完全资产阶级化了，洛克便代替了哈巴卡克。^①

“所以，在这些革命中过去的还魂所起的作用是夸耀新的斗争而不是摹拟古的斗争；是把当时事业在想象中放大，而不是在现实中逃避这些事业的解决；是一度再找回革命的精神，而不是让革命亡魂再在人间行走。”^②

传统在欧洲文化中所起的作用有一个首要的例证，就是古典主义^③以某一形式或某另一形式所生的巨大的普遍渗透的影响。古典主义与欧洲文化发展的关联密切到了一个程度，以至古典主义的历史很可以成为全部文化的历史。古希腊的艺术替大部分后来欧洲艺术奠定了模范。这种希腊模范既明确而又有力量，所以它供给了后来艺术的许多成份。但是每时代都取希腊人所创造的形式，来适应它自己的需要，并且把这些形式依着它自己的意识模型来重新加以陶铸。希腊古典主义在古代成为艺术表现的出发点，一直到了它的阴影笼罩了罗马文化。到了所谓“黑暗时代”，商业交易停顿了，社会分裂成为许多小的自给自足的农业的单位了，近东的封建的基督教才统制了当时的人心，离开了较自由的异端的古典影响。到了十世纪，商业开始复兴，才拿回亚理斯多德的哲学，这哲学到了十二世纪集大成于托马斯·阿奎那^④和迈

①Locke是十七世纪英国经验派哲学家，着重实际的；Habakkuk是司各特的小说《老死亡》中一个角色，一位疯狂的牧师，这里代表英国清教徒革命所假借的旧约。

②原注：马克思《拿破仑第三政变记》，第13—15页。纽约，新版。

③原注：纪元前六世纪和五世纪的希腊艺术。

④托马斯·阿奎那Thomas Aquinas是十三世纪哲学家，原著小有错误，他企图用亚理斯多德哲学解释并且维护基督教。

蒙尼德斯^①。过了几个世纪以后，这商业复兴造成了各门艺术走向古典主义的转变。在每一方面的意识里都有一个处心积虑的挣扎，要回到古典传统。这挣扎的基本原因是封建制度到资产制度的转变，这是经过在社会生活的每一部门里力与力的冲突才完成的。古典传统的复兴就等于利用一种意识形态，有利于新兴制度，是反对封建制度的武器。一些古典原则是以辩证的方式用来适应文艺复兴时代的心智和发明，并且推展到远超过它们的古代本来面目^②。资产社会既获得胜利，而且继续扩张势力了，各门艺术就反映这些变更，并且因此改变了传统。

十七世纪的古典主义证明了传统往往是由于过去的一种误解，而这种误解却是合时宜的。马克思写道：“很明显的，路易十四时代法国戏剧家在理论上所建立的那个‘三整一律’是基于误解了的希腊戏剧（以及古典希腊戏剧的主要的解释者，亚理斯多德的著作）。在另一方面，也是一样很明显的，他们是依据他们自己的艺术需要，去了解‘三整一律’。”^③当这种形式主义的古典主义本意所要支持的贵族阶级开始失势，让位给商业资产阶级时，这古典主义本身也就衰谢了。^④

传统是过去传下来的种种模型的一个统摄的名词。所以采用

①Maimonides 是十二世纪犹太哲学家，属于理性派，反对神秘主义。

②原注：例如把解剖学和透视学的研究吸收到图画里去。

③原注：马克思恩格斯《文学与艺术》，第22页。

④“三整一律”（law of three unities）指戏剧中“时间的整一”，即动作发生时间不得超过24小时；“空间的整一”，即动作发生的地方限于一个，“动作的整一”即戏剧只要有一个主要故事结构，忌题外穿插。这是十七世纪法国戏剧家高乃依（Corneille）和批评家布瓦洛（Boileau）因误解希腊悲剧和亚理斯多德的《诗学》所规定出来的。

传统不只是存心要复兴某特殊的较早的模型，它也包括单纯的艺术发展的赓续。全部过去好象都吸收在现在里：现在是最近过去的产品，而最近过去又吸收了它的过去。因此任何一段现在都是它的最近过去的产品，它没法解决现在生出来的问题，满足现在生出来的需要。对任何一段时间的艺术和文学要完全了解，就要知道它如何依据艺术家所从支取的那批意识形态的储蓄，以及这种意识形态定范围的那些物质情境。传统在这些不同方面的作用，即它从较近过去和较远过去的承袭，可以在象乔伊斯的《尤利西斯》^①那样繁复的作品的创作过程中见出。这部作品是许多世纪文学发展的集大成，关联到现代文学，也关联到十九世纪以前艺术的许多特点。传统的辩证的运用在这部作品里有丰富的例证。它提醒起很多的过去文学材料：荷马的《奥德赛》^②，全部英国散文史，以及过去意识形态的许多方面，但是这一切都变成十足现代的材料，而全书把资产阶级文化的无希望，很清楚地也很不愉快地表现出来了。混合在它里面的还有爱尔兰文艺复兴，爱尔兰政治，法国心理小说的发展之类成分。同时，《尤利西斯》也是现代文学时会的不可错认的婴儿。所有的材料，从辽远和最近过去来的，从政治和文学来的，都被乔伊斯塞进现代的模式里，在他热烈的替一位敏感的资产阶级艺术家^③的情境寻求解决的过程中。因此，这样一部百科全书式的传统的作品同时也是一部极顶的表现现代的作品。

《尤利西斯》虽是非常丰富地证明了传统的辩证的运用，本领较小的艺术家们的作品也还可以例证同样的道理。某一段时期

① 见第320页注②。

② 古希腊的第二部史诗，主角是尤利西斯，乔伊斯借用于他的小说。

③ 他自己。

中的各种作品彼此在题旨和处理方法上有一些类似点，不仅因为它们同起于同一材料和社会情境，也因为它们凭藉传统中一个共同部分，而且在事实上他们既出现了，彼此就互相凭藉。换句话说，传统不仅包括过去一世纪或过去一千年的遗产，而且也包括昨天的甚至于今天的遗产。所凭藉的传统愈近，拿它来适应现在用途所引起的变更也就愈少，因为所反映的情境相类似。但是这话在迅速变更时代便不适用，那时候一种累积来的倾向终于达到顶点，艺术就起一次突变(例如塞尚)^①。库尔贝也曾很干脆地离开法国画的古典运动，但是连他也还凭藉图画史中一些较早的形式。库尔贝被他的最近的前辈的凝滞状态所激动了，不去承继他们而要去弃绝他们。因此，最近过去成为一个消极的影响，但仍然有决定性。在另一方面，象巴赫^②的情形就不一样，他的音乐是过去各派发展的集大成和最后的实现。

在象我们的这样不稳定的革命时期里，艺术家们对于传统容易取极端的态度。放弃过去是大战后许多文学运动的一个公同的特点，其中一个极端的例子是未来主义。在俄国，未来主义的最大的发言人马雅可夫斯基(Mayakovsky)，一位大诗人，在政治和诗方面都是革命的。“把过去从你心里抹去！”这是他的战场口号。他所领导的未来派团体是在俄国大革命以前起来的，对正在没落的资产阶级社会存着强烈的嫌恶。1913年马雅可夫斯基发表了《打群众文艺趣味的耳光》，在里面他就三点向文学的旧风气挑战：他反对文学规律，这些规律“把灵感化成冰”；

① 见第345页注②。

② Bach是十八世纪初期德国大音乐家。

他宣誓要更新老语言，它“衰弱到跟不上生活的跑步”；他背弃“那些伟大的古人”，普希金、陀思妥耶夫斯基、托尔斯泰，他们都应该“从近代这汽船上抛下大海”。总之，他要求过去的模范和权威全要一扫而空^①。未来派经过几个阶段，到了1923年，他们组成了“左翼阵线”，自信是一班真正的革命的艺术家的。“在左翼阵线与现时采用的过去艺术之中，不能有而且也不应有任何联合。”

未来派帮助了更生诗的技巧，但是他们的弃绝传统是过分的。他们的诗的技巧还是凭藉诗的基本传统，但是他们辩证地适应传统，可以偿补他们抛弃旧社会的过剧而有余。他们的诗必然是社会骚动的产品，他们的弃绝传统也是无政府主义对在衰落中的资产阶级社会的反抗的余波。当他们的无政府主义的诗的理论开始有害于无产阶级艺术的发展时，苏联共产党就设法纠正了。在1924年7月1日所公布的关于文学的决议案里，共产党宣告：“党既然看出无产阶级作家们是苏联文学的未来的领导，它就必须斗争一切对于过去文化传统的轻浮的侮蔑的估价。”同时，党也很明白“文学里应该对文雅偏见作更勇敢决断的弃绝，而一切过去文学大家的技巧的成就应该以人民大众可以了解的方式来运用”。正在马雅可夫斯基和左翼阵线设法“抹去过去”的时候，年幼的苏维埃政府却在设法把过去压迫的社会制度久已不让人民享有的那文化遗产，拿来交给人民。

从十九世纪以来，艺术家们骚动不宁地在各种各样的传统中

^①原注：康恩（A. Kaun）《马雅可夫斯基》，《美国苏联季刊》，1939年1月号，第3—22页。

浪游，反映着社会力量和社会机构的空前的迅速转变。也许在人类史中，人们从来没有利用到象现在这样在时间和空间上都很广大的传统范围——从建筑的复古主义到图画的原始主义；艾略特和旁人回原到十七世纪；象威廉斯(R. V. Williams)之类英国制曲家们在某些方面回原到中世纪；近代派制曲家们一般地都回原到较古的音阶。同时，现时期在各种艺术方面，都见到许多新传统的创始——无数派的近代图画，基于新发见的材料的一些建筑风格，音乐技巧的彻底改变。毕加索^①的作品有那样多的变化，就例证了在迅速转变正在衰落的资本主义之下艺术家的不稳定。各种艺术中的新技巧还没有站稳脚，还没有吸收应用于有意义的题材，就被旁的新技巧取而代之了。

这样缺乏一个固定的传统，是使现代艺术家迷惘的一个因素，而现时他的作品不能令人满意，也由于此。艺术家们也许从来就没有碰见过一个更困难的创作问题。近代生活的繁复，各种主张的风起云涌，社会生活的不稳定和分解性，政治社会场面转变的迅速，社会大更革的迫近——这一切都把创造一个健康的艺术所需要的那种稳定而周全的心理状态一扫而空了。最近和较远的过去有那些因素，是艺术家应该融合到他的现在作品里去的呢？他应该联合目前那些意识形态和情感形态呢？这些问题不象这里所说的那样很明显地让艺术家感觉到，但是它们在他的创作过程里是潜在的；他把这些问题弄得愈明显，他也愈能有自觉地依据他的最深的信念来作选择。

认真的艺术家尤其必须以批判的态度，去衡量他所要说的话。这在象图画音乐那类艺术里是很难的，因为过去五十年的倾向是

^① 见第345页注③。

极偏重狭义的技巧。在这类艺术中，人们放弃了找有意义的话来说那种努力，宁愿为技巧而炫耀技巧方面的精工和探求。一套繁复的情境，例如艺术家远离他的听众，他所为创作的那种资产阶级审美者的听众，不关心有意义的内容，以及现时不安定的社会状况和情调，都逼得使艺术家转向内心，专注意技巧，或是至好也还是偏重技巧，把技巧比内容过分地多着重。这在现在画艺中也许比在其他艺术中见得更清楚。从塞尚^①以来，图画中主要的风气是追求一些形式价值，这些价值起于对(过去所了解的)空间和颜色的关系加以分析而发现它们不能成立，以至达到“不关对象的”艺术那个逻辑的结果^②，追求完全没有内容的纯形式。过去艺术家并不曾丢开内容而去追求技巧，内容总是假定了是有的。象在文艺复兴那样技巧试验的时代，试验总是根据内容下手，并不象现在抛开内容。现在艺术家的问题是在一方面研究技巧，一方面如何同时把内容拿回到创作过程里去。他必须把握住这个问题，不要再作一种被动工具，去反映病态资本主义的一些瓦解倾向。

在大革命之后几年中，苏联也碰到对技巧作热烈试验的问题。各种艺术的新派都盛极一时。这种情形引起列宁作如下的评论：

“在一个以私产为基础的社会里，艺术家为市场制造货品，他需要买主。我们的革命使艺术家们不再受到这种最乏味的情况的压力了。革命已把苏维埃政府弄成艺术家的保护人和恩护主了。每个艺术家，每个人只要他愿意，都可以要求依自己理想去自由创

① 见第345页注②。

② non-objective art 只问画的形式，不问画的内容。

作的权利，不管他创作的好坏。所以你看看到酝酿，试验，混乱。”

“但是当然哪，我们是共产党。我们决不能袖手旁观，让混乱随意在酝酿。我们必须有自觉地设法引导这个发展，来形成并且决定这个发展的后果。”^①

关于现时代的传统问题，列宁的这番话的要点是试验工作的一个指导的原则。今日我们不能只在试验的酝酿中着急，而不顾到艺术的笼罩一切的目标，这就是让现在最前进的见解得到发言，并且接受帮助解决当前问题的责任。这根本要牵涉到传统的辩证的应用——拿传统来适应需要表现的新内容。

没有那一个单独的传统最宜于表现我们的时代。我们的多方面的文化可以从许多技巧方向去处理。从来没有一个艺术家有更多种类的传统可凭藉，可是从来也没有一个艺术家对于该说什么，象现在这样没有把握。所以艺术家必须把现时代台景把握得稳。技巧的训练是不够的。今日艺术家只有一个方法，可以恢复对于艺术的坚牢把握，那就是彻底了解工人阶级的功用，以及以工人阶级领导为基础而兴起的新社会制度。这并不需要放弃在资本主义衰落的年头所建立起的传统，因为这传统有一部分是对于这些年头粗俗风气的反抗。有生气的艺术家所要表现的无宁是拿这传统中活得下去的部分来适应新内容。这是今日艺术家所面临的一个最挑拨思考的问题。

^①原注：蔡特金《列宁回忆录》，第12页。纽约，1934年。

六 趣味的流转

你，我，或某一社会集团或阶层所“喜欢”的，就是趣味的现象——这是美感经验的主观方面^①。这种态度虽是对美感对象的“直接”反应，却不是任意的，无根的。它无宁是意识受过费心费力的制定条件的结果^②，而且象一切意识一样，它含有阶级倾向。一套许多样色的社会的或私人的影响，以及训练或是缺乏训练，在决定趣味中都有它们的作用。普列汉诺夫说：“人的本性使他可能有某些概念，趣味或倾向，这个可能之转变为实在，就要依据他的环境。”^③一个人感应艺术品——这是颜色，线条，形状，画面，声音和思想的组织——的能力是在各种社会压力之下陶铸成的，改变过来，趣味就是这个人对这些对象所起的直接的反应。

人不是生来就有一种特定的趣味或审美感。在初生时他只有感觉的潜能——而敏感和鉴别力的程度是随人而异的——这种潜在历史情境之下变为实在或实现。审美感在具体方面所以是历

①taste一字本义是“饮食的味道”，在西文中一般引申用作“文艺的好恶”，有时含有“鉴赏力”的意思。

②conditioning是生物学和心理学上的术语，意指以人为方法制定一套条件，使生物逐渐起一种习惯反应，所以就是“教育”或“训练”。

③原注：普列汉诺夫《历史唯物主义与艺术》。《辩证法》第3期，第17页。

史的产品。趣味是同样社会情境之下的个别人们的具体的审美感。从人类史中趣味的转变可以看出这个简单的事实。马克思在一段很深刻的文章里，把社会造成的审美感有这样社会的历史的性格一个道理说出来了。

“因为音乐只能唤醒人的音乐感觉力，因为最好的音乐对于一个不能感觉音乐的耳力没有意义，就不成为对象；因为我的对象只能证实我的某一种基本能力^①，因此，只在我的基本能力本身有一种主观方面的感觉力那一点来说，它才能是证实的对象；因为从对我是对象所得的感觉只能随着我的感觉力走（它只对于一个相应的感觉力才有意义）；所以社会人的各种感觉力和非社会人的^②各种感觉力大不相同。只有藉人类的客观地发展出来的丰富，主观方面感觉性的丰富（例如能感觉音乐的耳力，能感觉形式美的目力，总之，能有人的享乐的各种感觉力，这基本地是人的能力），才能一部分被发展出来，一部分被创造出来。因为不仅是五官^③，而且所谓理解的和实用的感觉力（意志，爱，等等），总之，人的各种感觉力和各种感觉力的人性，都起于人的对象的存在，由于自然经人性化的结果。”^④

“五种感觉力的形成是一直到现在的整部世界史的工作。”^⑤

①上文的感覺力是基本能力(essential power)之一。

②原注：就是还未聚成社会的人们。

③五种感觉力。

④着重符号是原本有的。这段文章颇艰奥，大意是这样：红色只能唤起红色的感觉，对于能感觉红色的人，红色才是他的对象，对他才有意义，所以对象与感觉力相应，对象的丰富与感觉的丰富相应。社会人和非社会人的感觉不同，由于对象与感觉力的发展程度不同。对象与感觉力既相应，对象变丰富，感觉力才能丰富。就这个意义说，五官的发展是对象存在的结果，没有红色当然就没有红色的感觉力。外界事物变为人的对象了，自然就经过人性化，就丰富了人的感觉。

⑤原注：马克思恩格斯《文学与艺术》，第16页。

趣味不仅是一个社会的产品，它也是很私人的^①，主观的。在表面上它象是一种直觉的，直接是私人的心理、生理的反应，所以有一种广泛的信念，以为趣味是不能批驳的。如果是这样，趣味如何能在私人的意义之外，还有较多的意义呢？它如何能“普遍”，可以做成旁人也信服的判断，如同科学的或数学的断语可以客观地证明给任何有理性的人看呢？而且如果趣味是纯然私人的，社会经济的情境和它有什么相干呢？梅林(F. Mehring)，德国的马克思主义学者和马克思的传记作者，曾经很有趣地讨论过这个问题^②。他承认康德把趣味的基本问题作“趣味的判断如何可能”那个方式提出，是正确的，这样就把趣味从绝对主观范围中移了出来。把这句话翻译成心理学词句来说，人对于生活的美感方面所起的各种愉快的或不愉快的态度，如何能有一种可以认出来的定型呢？康德设法以形而上学的方式来回答这个问题^③，但是梅林指出，根据经验的答案要在社会科学里找。因为历史唯物主义的主张是：趣味是由响应社会经济的情境而生起和发展的。趣味原来可能，虽是因为人们有些感官，通过感官，他们感觉外在世界，可是仅仅有感官的存在，并不能解释在具体情境的趣味。象梅林所说的：“如果一位澳洲的布希种人和一位文明的欧洲人同时听一个贝多芬的交响曲，或是看一幅拉斐尔的圣母像，感觉的心理过程在两种情形应该是相同的，无论这过程在自然科学中

①或是切己的。

②原注：梅林《论趣味》。《辩证法》第4期，第16—20页。

③关于趣味即审美感有一个矛盾：它起于私人的主观的感觉，而有客观的真实性或普遍性；由前一点来说，它不同逻辑的判断，由后一点来说，它同逻辑的判断。康德所提的问题“趣味的判断如何可能？”就把这个矛盾揭出。他的答案大意是：人的主观的感觉仍有判断的普遍性，即我觉得是美的，旁人也承认它美，由于人的本性是大致相同的。这就是一个形而上学的看法。

是怎样说明，因为作为自然生物，他们俩是一样的。可是他们俩所感觉到的是什麼，却大不相同，因为作为社会的成员，作为历史情境的产物，他们俩却大不一样。”^①

所以趣味是属于社会科学的范围，不只是属于生理学，因为趣味在实际上是受社会情境决定的。趣味不仅随时代不同和文化不同的人而不同，就是在同样文化之下生活着的人们之中也有分别。因为象梅林又说过的，每个人是他的独特生活的特殊情境的产品。并且，在同一社会阶层的多数人所生活在里面的那些情境，就要在某种限度之内，产生一种趣味，为属于那阶层的个人们所公有。所以趣味并不是一个绝对地个人的任意的现象。它有些客观的基础，所以有些一致性，这就在每社会阶层的美感方面的制定条件^②。教育，各种艺术的训练和欣赏各种艺术品的训练，艺术品的享用的便利，加上阶级标准和阶级价值，合在一起，就可以解释在某一特殊社会阶层的在趣味方面的各种一致性。

所以趣味可以用它的起源情境来批评和纠正。在一方面，如果一批被压迫人民的趣味在某些方面比较差些，那是由于他们那一群人所可利用的机会是受限制的，他们的趣味可以藉必要的教育和训练来改进。在另一方面，如果上层阶级中盛行一种势利气的趣味，把这种势利气的社会根源揭露出来，那一种趣味的正确性也就受到批驳了。伯芮(R. B. Perry)分析过趣味可受批驳的三类情形^③。第一，趣味可受批驳，如果它是基于一种可以确定的技巧错误。例如有人如果鄙弃近代画，那就可以指出他简直不

① 原注：梅林《论趣味》。《辩证法》第4期，第17页。

② 即美感教育。

③ 原注：伯芮《价值论》，第255节。纽约，1926年。

懂近代画，由于他不恤它的技巧，或是由于他误解了画家的本意。换句话说，在某些情形之下，趣味可以藉技巧分析来纠正。其次，如果一个人的趣味是基于对于用那一种媒介的种种作品的不完全的认识，把那认识推广，也许就可以改变他的判断。用趣味可受批驳和纠正的这个可能性做基础，苏联的民众艺术进程从大革命以来，已大大地生展推广了。第三，基于某一定兴趣(例如一个阶级的兴趣)的偏好可以变更，如果那兴趣本身变更。例如从工业革命以来，对民间音乐的兴趣的复兴，有一部分是由于贵族反对人民艺术的偏见被打消了。

如果在某一定时期人们的偏好是受社会情境和私人意向决定的，那么，所生的趣味就要随这些情境而转变。因为这些情境本身对于全体人口也并不一致，某单独一种趣味在某一定时期内就不是普遍的。有一个广泛的信念，以为每一时期都有单独一种的特殊趣味。可是较细密考察起来，我们发见趣味上有许多差异，反映各种相冲突的社会阶层的情境差异。每一社团都有它自己的趣味形态，象休铿所指出的^①。例如斯宾塞的《仙后》就是专为贵族阶级写的^②。斯宾塞自己说，他的这部诗的用意在“拿有品德的文雅的训练，来形成一个绅士或贵族”。休铿对这话加评论说：“要办到这一点，当然只能用符合那集团的其他思想的一些形式——那集团是要在语言，风格，服装和仪表各方面，尽力显出自己与平民不同。”^③在这时期，民间舞歌流行于下层阶级，象锡德尼爵士(Philip Sidney)那样爱好民歌，在当时贵族阶级中是

①原注：休铿《文学趣味的社会学》。伦敦，1945年。

②Spenser是十六世纪英国诗人，《仙后》是他颂扬伊丽莎白后的一部长篇寓言诗。

③原注：休铿《文学趣味的社会学》。第11页。

不多见的。十六世纪英国小地主们在歌唱欣赏民歌和舞歌，绅士和贵族们却在歌唱一种轮唱的恋歌(madrigals)之类复杂的艺术歌调。其实，趣味的阶级性有一个最明显的例证，就是民间艺术和雕琢气的艺术长久并肩存在，一个是劳动阶级所使用的，一个是统治阶级所使用的。

在原始社会里，阶级还没有起来，只有一种一致性的趣味流行。但是自从私产制起来以后，趣味区分就开始出现了，资产阶级把一些装饰品和物品，保留给自己独享。由奴隶社会经过封建社会到资本主义本身，隔阂日渐扩大，农民和民间的艺术便成为劳动阶级所专用的媒介，而雕琢气的艺术就只有统治阶级可以享用。这种趣味的分立可以直接推源到依靠经济地位的训练，享用艺术品的便利，以及艺术本身的阶级宗旨各方面的不同。

由此可知，趣味在阶级斗争中有它的作用。其实它可叫做阶级斗争的一个风雨表。统治阶级的趣味往往是带侵略意味声张优越的地位，例如在专制鼎盛时代，悲剧和喜剧的人物阶级界限分得很明显而且严格。趣味的阶级分别维持到相当长久，例如在中世纪就是如此，就意味着一个静止的社会，其中阶级斗争进行得迟缓。在另一方面，在迅速转变的时期，民间趣味多少侵入统治阶级的艺术。民歌在中世纪晚期和文艺复兴时期，影响了雕琢气的音乐，而且从十八世纪以来，对于音乐的发展，发生了很大的影响。就反面说，衰落阶级的趣味容易变成无生气的，颓废的，例如法国“旧政体”^①晚年艺术的猥琐淫荡。因为一个阶级的意识最敏感地表现于它的趣味，趣味的变更，就反映那一阶级的需要。就

^① 大革命前的政体。

是依这个方式，法国资产阶级的趣味从十八世纪中期的卖弄情感主义转变到一种英勇的罗马古典主义，由于这个阶级在争取政权的紧要关头，在它的革命需要上，要有一种较强有力的艺术。

趣味反映阶级的利益，也并非一致无分别，因为在同一阶级以内，往往有冲突的倾向，这冲突也表现于趣味。在十九世纪笼罩一切的资本主义运动之下，有种种正在发展的矛盾，于是在资产阶级以内，产生趣味的冲突。效力于制造日用物品的手工艺有百年的老传统，迅速的工业化一来就把它破坏了，于是趣味就退化。流行的情调是“粗俗气”(philistinism)，一种对于美的冥顽。质不在了，质的缺乏就用无味的堆砌装饰来弥补。手工艺传统的迅速破坏所造成的突然美感真空，在一连串的复古运动里，就用过去建筑风格的应急摹仿，来把它很快地填塞起来了。当时来不及吸收新技巧，拿新技巧来适应日常物品，使有合宜的美术形式；每一门工业都残酷地贪求利润，这就把美感的顾虑一扫而空了。象布莱克(Blake)^①所说的，“英国的青葱悦人的土地”全遭褻渎了。家庭建筑恶劣到极点，到处都是低级趣味。

但是反抗就在资产阶级本身以内起来了。罗斯金^②要支援这反抗，于是提倡回到中世纪的手工艺理想。他的最大门徒，莫里斯(W. Morris)^③继续进行这反抗，说来颇奇怪，他揭起一种模糊的社会主义的旗帜，甚至说是依附马克思，而他对马克思并没有充分的了解。莫里斯的回到手工艺的愿望，虽有反动的中世纪的因素在内，他强调要有为全体人民的艺术，却预合社会主义

① 英国十九世纪初期诗人。

② J. Ruskin是十九世纪后期英国文艺批评家。

③ 英国社会主义者和文学家，提倡手工艺。

运动人民艺术的真正要求。象阿诺德^①之类资产阶级意识形态者，也参加了这个反粗俗气的运动。

资产阶级本身以内另一种对粗俗气的强烈反感，造成了“为艺术而艺术”派的艺术家的脱离社会。紧跟着诗人济慈的“美就是真，真就是美”一句热情语——这话实在把真附属于美——唯美主义的宣扬人到处都起来了。在美国有爱伦·坡(E. A. Poe)，在英国的前拉斐尔派，斯温伯恩(Swinburne)，王尔德(O. Wilde)和佩特(W. Pater)，在法国有古尔蒙(Goncourt)兄弟，福楼拜(Flaubert)，波德莱尔(Baudelaire)以及他们的门徒和其他艺术叛徒们，都从反对资本主义社会的斗争中退却了。这班人们的艺术在存心要“让资产阶级吃惊”，在批评资产阶级的习俗和心理型的意义上，虽是反资产阶级的，但是全盘说来，他们却没有向资产阶级制度本身挑战。他们退却了，扬言艺术家不依靠四围的实际世界。因此，他们虽不满意工业制度所造成的美感标准，却没找出一条路去向这种社会挑战。他们的趣味是一种流产的革命的趣味，实际上在培养对于社会罪恶的容忍。在我们的时代，唯美主义很煊赫地表现于乔伊斯的《尤利西斯》，随后各种社会发展情形使唯美主义在庞德和艾略特两人身上造成反动结局^②，并且使奥登，衣修午德，和斯彭德之类较年青的俊秀作家们放弃积极的前进主义^③。

总之，资本主义每一阶段的矛盾都表现于互相冲突的趣味。

① M. Arnold 是十九世纪后期英国诗人和批评家。

② Ezra Pound 现代美国诗人，曾在墨索里尼统治下的意大利政府服务过，是一个声名狼藉的资产阶级作家。

③ W. H. Auden, C. Isherwood, Stephen Spender 现代英国作家，曾以左派姿态出现文坛，但近来论调已趋向极端反动。

美国人费伯伦(T. Veblen)对于印证趣味的阶级性做过一个很结实的贡献。在他的《论有闲阶级》一书里，他阐发了一个学说，以为有闲阶级——即统治阶级——中的趣味有些特色是长久的，都基于他们对于不生产的物品和工役(艺术作品和奢侈品)的消耗，为的是替他们的阶级地位提供刺目的证据。在每一时期，有闲阶级的特殊趣味是受当时盛行的生产方式决定的，因为它要表示对于不生产的东西有一种明显的偏好。例如打猎的或牧畜的社会，发展出一些有闲的活动或消耗品，它们都确实实地暗示着，享有的人们可以免掉这些社会所藉以谋生的生产活动。同样地，在资本主义社会里有闲阶级的活动必定不是贱役的或工业的。有闲阶级原先起来时，一批剩余资产已经蓄积起来了，而私有制度也已经奠定了。因此，各种社会阶级就依财产的标准分别出来。私有制的开端是俘虏妇女的奴隶化^①。费伯伦说：“从妇女的占有，占有的观念扩充到包括她们劳作的产品，因此在占有人身之外，又有占有货物”^②。在基本上，成功是要用“金钱的标准”来测量，费伯伦说，从此就生出“金钱的竞胜”，就是展览占有财富的比赛。依费伯伦看，某一种或某另一种金钱的竞胜，在决定有闲阶级的趣味中，起了主要的作用。费伯伦无疑地看准了趣味的形成中一个首要因素，纵然他的分析没有括尽全体现象。

剩余财富的占有，费伯伦又说，必须用外在的符号来显得明明白白。这有两种办法，“刺目的消耗”和“刺目的闲逸”。在各种美术里，刺目的消耗是占有奢侈的不关生产的艺术品，尽量地要做到

①原注：象马克思和恩格斯所说的：“财产：它的核心，它的最初形式是在家庭里，其中妻子儿女都是丈夫的奴隶。家庭中这种奴隶，虽然还是很成熟的，就是最初的财产。”（见马克思恩格斯：《德意志意识形态》，第21页。）

②原注：费伯伦《论有闲阶级》，第24页。纽约，1899年。

不是劳动阶级所能达到的；刺目的闲逸是用于各种艺术的不生产的活动，创作的或是欣赏的。两桩事的基本要件是：它们都要和生产的功用隔得很远。费伯伦很有力地把这两种形式描写如下：“刺目的闲逸是时间和精力浪费，刺目的消耗是货物的浪费。两个都是声张财富占有的方法，流俗把它们看作是相等的。究竟要选择那一个，只要看那一个有广告的方便”^①。在有闲阶级本身范围以内，费伯伦说，随着分工的增长，差异出现了，在刺目的消耗和闲逸的程度和种类上，就有种种相应的差别。

费伯伦的推论结果是在讲“趣味的金钱标准”那一章，在这章里他指出从社会分成阶级以来，趣味的标准在基本上总是金钱的。重要的是要注意到，他并不否认离开金钱的标准以外，美还是有的。他所要肯定的是：传统的标准大半受物品和工役的购买价值决定，而不大受它们的本身美决定。美的物品，如果是稀罕的，因此是贵价的，在流俗趣味的天秤上就显得高些，因为它们是贵价的。“贵与美的混合和混淆确实存在，最好的例证也许是服装品和家庭陈设品”^②。服装和陈设的风格往往也可以真正使人欢喜，但是一件美的物品也往往只因为它价不贵而被摒弃。美也往往为着金钱的铺摆而受牺牲，象费伯伦所注意到的，十九世纪末的建筑就是如此。费伯伦又说，古典主义可以看成爱好古董的趣味——就是一种贵价的趣味，爱好那些在传统上很显赫而和现代生活隔远的东西——也可以看成真正爱好美的趣味，这两种趣味是很难分别的。同样地，在机器时代，手工制品看得比机器制品较美，因为手工制品显然现出更花钱的手工艺。费伯伦用很丰富的

①原注：费伯伦《论有闲阶级》，第24页，第85页。

②原注：同上，第131页。

曲折和细节来指出：在任何时代，趣味都是占有阶级定下来的，为的是要明显地表示出占有阶级资格。其他阶级设法跟着走，只要他们的钱包允许。

费伯伦在他的分析中，某些方面很接近马克思主义者。正如马克思主义者主张在一个阶级社会里，趣味大半是基于阶级动机，费伯伦也以为趣味的“金钱标准”起于私有制。并且，金钱标准的严格，是要防止任何人忘记统治阶级的统治地位的一种办法。用马克思的术语来说，这些金钱标准是“上层建筑物”的一部分。它们通常从心理上强调阶级分别，藉此来加强并且延长现存的阶级关系。表面看来，费伯伦所研究的是一切社会中趣味的公同特色，却象是没有顾到不同的阶级社会——原始的，奴隶的，封建的，和资本主义的——之中趣味的辩证方面的差别。他时常象是在说：在原始社会中所发展出来的趣味，在所有继起的各种阶级社会里仍然保存着。可是较仔细的考察会显出费伯伦是很正确地在讨论一个普遍原理：在一切“劫掠的”——就是阶级的——社会里，趣味是基于金钱的价值。并且，很明显的，前一个社会的趣味可以保存到下一个社会，只要那社会有阶级分别，和象教会之类保守者。社会象人体，也有它的盲肠。马克思主义者承认这种从前一社会保留到后一社会的趣味残余虽然是不很重要的，却是有的。但是费伯伦指出，某特殊形式的“刺目的闲逸”要依据某一特殊生产方式。有闲阶级的消耗和活动有什么样内容，全是由它和当时流行的生产方式相反而决定的。

可是在某些重要方面，费伯伦却不同马克思主义者。他呆板地把金钱动机摆在首要地位，这就使他低估了有闲阶级活动在阶级斗争中的作用。因为“刺目的消耗和闲逸”在基本上是与统治阶级要严格维持它自己和劳动阶级的分别，藉以维护它的权势那种

企图，有一种动力性的联系。费伯伦在他的有闲阶级趣味本质的看法中，却没有充分估计到趣味的这种阶级功用。

费伯伦的分析对于属于“刺痛消耗”一类的时尚，也有所阐明^①。在阶级社会里，上层阶级服装的用意，不仅要表示“穿者超过身体舒适的需要，来消耗珍贵的货品”，而且“要使凡是看者都看清楚穿者不用从事于任何生产劳动”。^②这就指出了阶级社会的时尚根本有阶级性。想一想时尚在一个民族的美感和社会生活中所占的地位如何重要，认真的艺术学者们对时尚研究，就未免过分忽略了。时尚固然是对于能提高社会地位的私有物所存的一种多少是飘忽无常的偏好，但是这事实并不降低时尚的社会重要性。

讲时髦根本是表示经济富裕，通常是依照统治阶级的偏好去表示。时尚的重要，不仅见于服装陈设，还要见于凡是可以显出人们社会地位的东西，从小儿车到冰箱。近年来受时尚影响的商品逐渐多起来了。不管一件东西美不美，功用总次于时尚，首要的是“时新”。可是这些受时尚影响的商品就成为多数人的大部分美感经验的对象。个人心理和阶级心理的因素合在一起，来决定时尚。追逐时尚者想显然与众不同，同时却也想与众相似。他想走到群众前面，但也不想太前了。既然要有最时新的样子就要有钱，所以领导时尚的通常都是上层阶级，时尚根本是上层阶级趣味的竞赛。象德国社会学者西麦尔(G. Simmel)所说的，在阶级社会里，“时尚是阶级分别的产品”，所以“真正时尚大本营在上层阶级”^③。

①fashion 有“时尚”，“时髦”，“风气”的意思，有时指“服装时样”。

②原注：费伯伦《论有闲阶级》，第169—170页。

③原注：西麦尔《论时尚》。《国际季刊》第10卷，第133页，138页。

在大量生产的文化还没有起来的时候，统治阶级通过国王和宫廷，是时尚的裁判人。阶级分别很尖锐地由时尚标明，以至于服装的形状，颜色和材料本身就是社会地位的标志。十七世纪以前，这些分别实际上是由禁奢律规定的，这种律法令某种人穿某种材料，颜色，尺寸的衣服，一直到很小的节目都规定了，为的是要遵守阶级分别。例如罗马的禁奢律，规定了农民只能穿一种颜色，官吏穿两种颜色，将帅穿三种颜色，而皇室则可以穿七种颜色。时尚的变更速度随社会的财富而异。在纪元前六世纪希腊的静止社会里，很少有变更发生，在纪元前五世纪繁荣的商业的各城邦里，时样几乎每年都在变更。在“黑暗时代”里一直到十二世纪，很少有变更发生，十二世纪才有变更，因为商业复兴了。在1784年到1786年两年之中，玛丽·安妥瓦勒特^①领导了帽子时样的十七次变更；在拿破仑的宫廷里，幸臣们入朝，两次不穿一样衣。在另一方面，静止的社会很少有时样的变更，例如在东方，或是在欧洲农民中。在殖民地的新英伦，同样的衣服穿上几代，不是不常见的事。

但是大量生产，跟着工业制度来的生活水准提高，在资产阶级民主风气之下阶级界限的弛懈，中层阶级的兴起，以及顾主市场的空前的推广——这一切势力带来了时髦样式的彻底变更。不再完全是上层阶级来裁判时尚了。电影明星们以及群众的偶像们——象征奢侈的上层阶级生活的——都被控制经济的工业界势力利用，来作裁判时尚的工具，因为今日社会大发条是利润，而上层阶级竞赛在裁判时尚上并不足以达到最高利润。

近代时样广既周密而又紧张，使肤浅观察者以为裁判群众服

^① 路易十六的皇后。

装趣味的多半是广告。近来的研究却使广告造成时样倾向的看法大成问题；广告只能加强循环性的倾向。一位以教练商业技师以最有效的方法花钱去替货品登广告为业的头等权威，尼斯屈挠姆(P. H. Nystrom)说过：“厂主和零售商年年要浪费无数万金钱，设法抗拒时样倾向，来替一些不时髦的，而且没有机会可成时髦的货品和样式争生意。”^①他举例指出人们花大批钱来防止箍桶式围裙过时不时髦，可是毫无用处。在另一方面，他指出一些时样倾向，没有经过任何广告，就站稳了。他说：“好象没有什么事实，可以证明一种重要的时样倾向因为提高销售的办法^②而变更过。”^③关于过去三百年中妇女服装的详细研究，已确凿证明时样按照一些循环性的倾向来变更^④。用来标明这些循环期的指标有多种，例如裙的长度和宽度，领子的深度之类。杨恩(A. B. Young)用女裙的轮廓和体积，作为标明时样循环期的指标。她说，从1760年以来，有三种裙子样式流行过，后部衬满式，圆管式，和钟式或箍桶式。她写道：“近代妇女服装时样的变更，都按照一串往而复返的循环期走，每一循环期约有三四十年；在每一循环期里，逐年时样变更，都围绕着一个中心时样；在这二百年中，究竟只有三种中心时样，此来彼去，次第老是不变。”^⑤每种时样维持到三四十年，三种时样经过全部循环期，

①原注：尼斯屈挠姆《时尚经济学》，第4页。纽约，1928年。

②广告。

③原注：尼斯屈挠姆《时尚经济学》，第13页。

④原注：芮伽生(J. Richardson)和库尔伯(A. L. Kroeber)《三百年的妇女时装，一个量的分析》。加州大学人类学记录，第5卷，第2期(1940年)；杨恩《时装的循环期》，1760—1937年。纽约，1937年。

⑤原注：杨恩《时装的循环期》，从1760—1937年，第3页。

要经过104年到108年。换句话说，现在圆管式裙子再变成时髦，是在十九世纪末，和它前一次变成时髦时，相隔约有一百年，在这一百年中，圆管式，箍桶式，和后部衬满式三种，恰好走完了它们的全部循环期。

这种时样循环期的科学观察，是否使我们的作为一种趣味形式的时尚，反映基层社会情境的看法，成为问题呢？这并不然。第一，各种循环期典型样式本身，是受笼罩一切的时代性格所决定的，所以各种文化中的服装样式，都随当时技术的和意识形态的各种特色而变异。因此，东方的，古希腊罗马的，中世纪的，以及近代的流行时尚，都随时代特色而不同。其次，在由一种时样到另一种时样的转变中，本循环期以内也发生重要变化。对流行的意识形态所作的辩证适应，就表现在这些循环期以内时样的细微变更上面。举例来说，在放荡不检点的拿破仑时期，法国服装是透明的；在另一方面，维多利亚时代的假装正经，就造成多层衬裙。第一次世界大战后的解放，表现在少女短裙上。这一些变更都在一般时尚的循环期以内发生了。循环期以内从一种时样到另一种时样的变更虽是比较微细，在心理方面它们却非常重要。它们就是由文化和经济的影响所产生的。例如在第二次世界大战中，依陈规的军帽形样变成了女帽的时样之一。尼斯屈挠姆举了时尚的性格和方向所受的三个主要影响：“（一）显著的主要的时事；（二）影响大批人民的主要理想；（三）统治、领导，和影响社会的主要社会集团。”^①因此，时尚的稳定或不稳定，就要看当时社会的稳定或不稳定，象拿破仑时代和第一次世界大战后资本主义普遍危机的时期所证明的。社会影响对于时尚

^①原注：尼斯屈挠姆《时尚经济学》，第83页。

循环的触动力不仅在长时期可以见出，就是在同一循环期以内的短时期中也可以见出。

过去几百年中时尚的变更很清楚地显出趣味本身的不稳定性。不稳定性不仅影响到对于暂时出风头的作家们和艺术家们的偏好，而且也影响到对于象荷马，维吉尔 (Virgil)^①，菲狄亚斯 (Phidias)^②，莎士比亚，巴赫，达·芬奇那些声名最永久的人们的情感模样。因为每一时代都依它自己的需要，标准，和问题去了解大艺术家们。伟大艺术的区别点是它对于自己时代的深刻认识，并且有一种潜能，对最不同的时代和社会的种种问题，随时有所启发。例如对于莎士比亚的趣味的发展史就是如此。趣味密切地依据社会力量，所以欧洲社会经济发展史，可以从对于莎士比亚的趣味发展史见出。

趣味依据社会力量，还有一个很明显的例证，就是过去五十年中在图画雕刻方面，原始主义的趣味起来了。^③帝国主义和世界市场的发展，是这原始主义趣味运动的基础，因为从各殖民地来的原始艺术品都聚集在人种学的博物馆里了。到了1885年，近代艺术运动的主要的原始艺术资源，都可以在这些博物馆里见到了，但是当时人以为它们作为艺术看，是可以忽略的。本世纪未到以前，人种学者们完全从装饰的观点去注意这种原始艺术，还不完全明白它的艺术重要性。后来他们受了艺术试验风气的影响，才开始纠正他们的看法，承认这些原始物品的艺术价值。这时候高更^④转向原始主义，作为对粗俗气的工业文化的逃避。后

①古罗马大诗人。

②古希腊大雕刻家。

③原注：哥尔德瓦特 (R. J. Goldwater) 《原始主义与近代图画》，第1章。纽约，1938年。

④Gauguin 是十九世纪后期大画家，本属后期印象派。

来技巧试验者对原始艺术的几何图形的形体抽象化，大感兴趣。现在，原始艺术已被公认为正式艺术了，而且深深地影响到近代图画，雕刻，和装饰艺术。结果产生了近代艺术在意识方面的革命，因之趣味也经过了革命。

七 音乐与意识形态

在一切艺术中音乐象是最不容易加以社会分析的。因为离开了文字的音乐本词，当作“纯粹的音乐”来说，它不直接传达意思。它的材料是一些在动力作用上相关联的音调，节奏，节拍，和音色，组织成为一个声音模样。这个声音模样的“意义”是什么呢？贝多芬的一串四部合奏曲，莫扎特的一曲消遣歌，或是巴赫的一个连续曲有什么“意义”呢？它是否只是一套愉快的声音组织，没有什么意义呢？纯粹当作一种客观的物理的现象来说，音乐是一种空气震动，就是音波。但是音乐就被人听到的来说，对于听者却装满了意义。从古至今，人们都曾把音乐用作他们的主要的工具，来传达范围广大的思想，情绪，和感觉。在伴着一篇本词或一种仪式时，象它一直到近来都几乎常是如此的，音乐的功用是使那本词或仪式产生更强有力的效果。没有本词时，纯然乐器的音乐传达这些情绪，则较为微妙，较为模糊隐约。但是传达情绪既然是音乐的究竟功用，我们就可以藉分析这种高度抽象化和普泛化的东西，来找出音乐的社会意义，甚至于阶级意义。

作为一种传达的工具，音乐是一种语言。我们拿它和文字的语言——这在起源和意味上都明明白白是社会的——作比较，就

可以懂得音乐的社会意义。这种比较显然不应该过于细密，因为它只是一种方法上的方便。音乐有它的字母，这就是八音的，依调质的，和五音全音的各种音阶，以及各种不同的原始的和东方的音阶。音乐有它的字汇，这就是各种文化集群所用的每音阶以内各种音程的配合。它甚至有它的习惯语，这就是各个制曲家和学派所特有的那种惯用的音调模样(例如尾声)。它有它的语法，这就是多音合奏，谐音那些声音结构法。节奏和节拍在音乐里比在文字的语言里，作用还更重要。如果每一型音乐象这样是一种语言，我们就必须修正音乐是“普遍的语言”那句通俗的普泛话，这句话的涵义是：人们可以了解任何音乐，无须熟悉那种音乐所藉以表达的特殊语言。正如一种外国语对不懂得它的人是无意义的，另一时代或文化的音乐也是不可了解的，除非一个人已把它弄熟悉了。巴赫的音乐对于南海岛人只是一堆无意义的声音，对当时没有研究它或听过一个时期的西方人也不过如此。在另一方面，南海岛人的音乐对一位普通的欧美人也是同样没有意义。西方人很难了解中国或印度的音乐，正如他不了解这些国的语言一样。

要了解一种特殊的音乐，我们必须熟悉它的字母，字汇和语法。这当然不一定需要正式的训练，正如一个小孩无须正式学习他的语言而后才去用它，他就藉用它和练习它来学习。同样地，我们对一种外国音乐也无须受技巧方面的教导而后才去了解它，只要我们听过它一个时期，而且把它和它在社会中的功用联系起来。举一个较近的例子来说，多数美国人原来都不懂“近代”音乐，一直到听过它一个时期，熟悉它了，才能了解它。由此可知，世间有多少有文字的语言，就有那么多种类的音乐。音乐和语言都在社会情境之下生起发展，都是应社会的需要。像克兹敦(Nor-

man Cazden)所说的, 音乐的科学是“一种社会科学, 所研讨的是属于某一特殊文化区域和某一历史发展阶段的音乐体系或音乐语言的属性”。^① 克兹敦指出, 习惯的看法以为调和与不调和, 只是从物理的属性起来的, 这种看法是与事实不符的。因为他说明了某几种音调的组合, 在一种音阶或音乐系统里, 看来是调和的, 在它种音阶或系统里, 看来却不调和, 这句话倒过来说也是一样; “调和”与“不调和”这两个名词往往甚至于不能适用; 调和或不调和都要受文化的背景决定。^② 他写道: “因此, 音乐艺术的材料不能只在看成孤立的自然现象——如音调和 对 音调的反应——之中找出, 而是要在更较复杂的系统或音调关系中找到, 这些都是人类文化历史的产品。”^③

要了解任何一种音乐所需要的, 不只是生理方面的条件制定^④, 因为音乐是一种文化的表现。可是音乐的意义是不易捉摸的, 纵然是它的字汇和结构已经弄熟悉了。文字的语言是指及事物, 思想, 和情感的一系符号, 音乐却翻译感觉, 情感, 和思想为一些声音模样, 就藉这些声音模样把它们传达出去。因此, 文学是可以直接加以社会分析和阶级分析的, 音乐却须先翻译成文字, 然后才能加以社会分析。举例来说, 法国十七世纪的古典悲剧显然大部分是贵族的, “汤姆·琼斯”^⑤ 也显然是一部地主绅士阶级的小说, 由于这些作品中情操, 态度和人物的处理都是很明显的。但是对于同时期的音乐, 我们如何能作与文学相应合的解

①原注: 克兹敦《音乐的调和与不调和: 一个文化标准》。《美学与艺术批评丛刊》第4卷, 第5页, 1945年。

②原注: 同上。

③原注: 同上, 第10页。

④即耳的训练。

⑤十八世纪英国小说家菲尔丁的代表作。

释呢？有一种学说是许多最伟大的希腊思想家，从毕达哥拉斯到亚理斯多德，所主张的，以为音乐摹仿性格 (ethos)，我们可以藉这个学说来把握住这个问题。希腊思想家们说，音乐的动力作用类似人类情感的动力作用，因此，音乐是“伦理的”。和音，节奏，节拍和音色都协助成音乐的最后的伦理品质。亚理斯多德写道：“节奏与和音摹仿愤怒和温和，与这两种相反的品质，以及性格的其他品质。”声的运动造成一种音调，“在节奏上和在高音与低音的和谐配合上，都类似道德的性格”。^①每一种希腊乐调都被认为各有一种特殊的“伦理的”性质：多利克式乐调是温和的，弗理基式是勇敢的，立底亚式是忧愁的，阿奥尼式是松懈的疏懒的^②，听每种乐调就在听者心中引起相应的反应^③。这个学说在科学上虽是很简朴的，很难算是对于音乐效果的一种谨严的心理学的解说，它却代表了一个至今还广泛流行的看法，就是以为音乐精确地表现情绪，而且在听者心中引起情绪，比如在对军乐的反应中，这是很明显的。

无论它是怎样不完善，这个学说却是了解音乐的文化意义的一把钥匙。但是它须得用科学的心理学术语来解释，而且还要另外承认一点，就是同样情绪，在变化不同的社会情境之下，是用不同的特殊方式表现出来的。例如宗教情绪不仅是在印度音乐和西方音乐中表现得不同，而且甚至在同一文化区域里，在不同的时期也表现得不同。试看一看帕莱斯特里那(Palestrina)，韩德

①原注：亚理斯多德《政治学》，部八，1340a19—23。《论问题》，部十九，913b33—34。牛津英译本。

②四种是古希腊的代表乐调，各从区域得名。

③即情感。

尔(Handel)和勃拉姆斯(Brahms))三人的宗教音乐^①，彼此有多么大的分别！换句话说，象文字的语言一样，音乐的语言也反映它的时代。音乐象文学或图画是一样地不能超越它所由创造的文化。音乐所表现的情绪和态度是它所生在的社会的产物。

这并不难了解，如果我们记得在文学里同样情绪也随时代而变化。在文学里，爱的情绪是随对于妇女的常在变更的态度，以及妇女的社会地位而变化的。原始人，古典时代人，骑士，资产阶级分子，浪漫时代人，以及把幻想看穿了二十世纪人，他们的爱情在真正性格上各有不同。在音乐中爱情的表现也经过了同样的变迁，看十六世纪的轮唱的恋歌，十八世纪的意大利式歌调，十九世纪的德国式歌调，以及现代歌调，就很明白。这些变更都可以溯源到基层的社会情境。

还不仅如此，音乐象任何其他艺术一样，也有他的“民族的”或区域的分别。古希腊的各种乐调都因它们的假定的发源地而得名，每种乐调的性格据说各代表每地方的主要的伦理的性格。音乐史中有一个明显的事实，就是每个社会或民族都创造了一种与众不同的音乐。这些地方性的差别原因只能在它们创造的情境。在同一种音乐中也还有阶级的分别，最明显的是一个民族的民间音乐和艺术音乐的分别。也有些时期，例如中世纪，有学问气的音乐风格是“国际的”（就是通行于欧洲及近东的国际中），正如拉丁是当时国际教会的语言一样，这也可以用当时那种众所周知的情境来说明。

这些相关的事实——就是音乐象文字的语言一样是一种社会

^①第一个是十六世纪意大利音乐家，专为罗马天主教会制乐曲；第二个是十八世纪初期制曲家，本是德国人，居住英国；第三个是十九世纪德国大制曲家。他们是欧洲宗教音乐的三大代表。

的现象，它表现着特属于它那时代和地方的一群情绪——引我们到这样一个结论：音乐的内容是观念形态的。象文学，图画，雕刻，哲学，法律以及人类活动的一切其他“精神的”方面，任何一个社会的音乐都反映社会经济的情境。这个结论引起了一大批问题，只有几个可以在这里讨论，因为我们的意旨只限于从历史唯物主义的观点来谈这个题目。详尽的讨论需要考察到决定音乐创造的各种社会的，政治的，宗教的，私人的，以及技术的影响。我们姑且引几个明显的例证。在从1400到1600年那个时期，荷兰是一个强大的经济和政治的力量，它的音乐表现也就居于统治的地位。粗略地说，荷兰的合奏队乐在这两百年中，替全欧洲的音乐奠定了风格。正因为宗教改革是近代历史的转换点，引进来国家主义的时期，所以从多音合奏到谐音的变更①——这变更经过了几百年——就从宗教改革时期开始，由于爱好有文化修养的音乐的听众日渐推广。马丁路德提倡教堂会众合唱时，弥撒礼所用的繁难的多音合奏须加以简单化。但是这种会众合唱，起于人民需要对宗教典礼有更多的参与，就反映着当时权力从少数贵族和教会僧侣，转变到人数较多而文化较低的资产阶级。这时期中正在生展的个人主义和骚动不宁影响了教堂音乐本身。在积累了几百年的技巧变更以后，教堂音乐变成了华丽繁复不堪，而且利用到世俗的淫词和通俗的乐调。作为保护教会不要受这些分化影响的一个办法，教皇便下命令，例如十六世纪中叶屈让特宗教会议所下的，令简化音乐，并且禁止世俗的影响。教会

①多音合奏(polyphony)是把两部或两部以上的乐调合在一起去奏，每部有独立的旋律；谐音(harmony)是把几个同时奏出的音调配合在一起，成为一个联贯的谐和的整体，旋律(melody)是单一音调的和谐起伏。所以旋律最单纯原始，多音合奏进了一步，谐音又进了一步。

申令它的制曲家和演奏家们守纪律，要使音乐能显出教条性的本词的意义。

在音乐和在其他艺术一样，风格的历史是社会发展的结果。各种技巧方面的潜能，随时划定那发展的范围，但是技巧的发展本身，是受外面的社会经济影响支配的。纪元后的一千年中，音乐方面最有名的人物是一位教皇。教皇格列高里(Gregory)把当时音乐组织成为一种礼拜用的系统，对教堂音乐——当时艺术音乐的主要形式——规定了严格的限制，使音乐不致倡导异端，并且保持信赖权威的静止的社会制度。过了几世纪以后，封建制度本身以内起了冲突，随着工商业的复兴和城市的生展，封建制度的把握力便松懈起来了，音乐也就开始逐渐溢出格列高里的范围。对位音号调音^①的试验就渐渐多起来了，人们放松了朴素歌调的严肃而追求精工和华美。有生气的民间歌调开始侵入教堂音乐，使它更新。僧侣阶级每隔一些时期，看到这种暗中破坏它的静止的权威主义的影响，便起恐慌，下左一道命令和右一道命令，去控制这种自由的往往是惨淡经营的发展，但是毫无效验。封建制度与音乐同时逐渐丧失它们的严格性，这就很明白地见出社会结构与它的音乐表现之中的关联了。这就显出音乐是在一个时期的情绪发展水平上的阶级斗争中一部分了。因为教会利用音乐作一种工具，从情绪方面去巩固人民对于静止社会制度的屈服。文艺复兴时期的生活世俗化了，同时在音乐方面，也就有新的世俗的形式繁荣起来，例如歌剧。在资产阶级的扩张与自由的影响之下，各种“抽象”的形式发展起来了，例如交响曲。

^①counterpoint是在一个旋律之外，同时加上一些相伴的旋律，这就是讲音的开始。

音乐有意识形态的性格，还有一个表明，就是音乐的原则和调质，对于同时一切艺术和风俗的密切关系。朴素歌调的严肃，在这一点上是与中世纪的图画和压制个人主义相应合的。形式主义不仅是音乐的特征，而且也是图画，雕刻和文学的特征，正如它是十七、八世纪贵族风俗的特征。在这时期，雕琢气的艺术全是上层阶级的表现，看通俗跳舞乐调经过洗炼，成为贵族气的古典的连续曲中的音调起伏，就很明白。到十九世纪浪漫的调质征服了文学，音乐方面一个相应的变更也就在贝多芬的巨大影响之下发生了。过去四十年中音乐方面许多技巧试验，在图画，诗和小说方面也有响应。因为凡是其他艺术是用形象和概念来表达的，音乐用更直接的情绪语言来表达。

音乐的意识形态的意义大部分受它的社会功用决定，它的社会功用曾经是多方面的而且重要的。在原始社会里，音乐是仪式的一个主要部分，仪式对部落的生存有重大的作用。音乐的一个原始的，如果不是最早的，功用是以工作歌(work-song)来减轻劳苦，这用途一直维持到现在，在世界许多地方都还存在。从社会的黎明期起，音乐一直是跳舞的陪伴。在某一种或某另一种形式之下，宗教曾发见音乐是不可少的。歌调在社会运动中作为一种集合号召也曾扮演过要角，例如《这行得》(Ça Ira)^①，《马赛曲》(Marseillaise)^②和《国际歌》。在十七世纪的英国一首反对教皇的民歌《立立剥利罗》(Lilliburlero)^③也促进了1688

①法国革命初期一个极风行的民歌。

②1792年法国向奥国宣战，斯特拉斯堡一位市民做的歌，本称《莱茵军战歌》，后来成为法国的国歌。

③华敦爵士嘲笑爱尔兰教皇党的歌，在1686年出现，风行一时。

年的英国革命^①。音乐从前用来供宫廷和人民的娱乐，在近几百年来，供资产阶级和劳动阶级的娱乐。例如在歌剧，戏剧，以及后来的电影里，音乐是贵族，资产，劳动诸阶级文化思想表现的一个助手。从古至今，音乐的社会意义都起于它的社会功用。但是音乐的情绪模样和它的功用之中的关系不是任意的，因为音乐所感发的情绪态度就可以表现出它的社会功用。只有象这样，我们才能说明音乐的情绪的品质在整个音乐史中所经过的变迁。

这种情绪的品质不是超阶级而是有阶级性的。要定某一特殊乐调的阶级性，有一个办法，就是看它的功用，因为功用是与某一阶级所特有的活动相联系的。在一个无阶级的社会里，例如最原始的部落，音乐本身也是无阶级的，因为它对全体人民的统一的活动作情绪上的表现。但是在阶级社会里情形就不相同。工作歌表现着劳动阶级的态度。宗教音乐加强宗教的阶级功用。在中世纪，歌唱是尖锐地分为两个类型，为统治贵族的和为普通人民的；彼此随着它的社会功用以及它的阶级心理结构而有差别。

在现代，音乐也是尖锐地分为两群，通俗的和雕琢气的，每一种都以它的特殊方式，去对资产阶级的价值和态度作心理上的巩固工作。雕琢气的音乐倾向于试验，情绪内容是干枯稀薄的，大体上缺乏生气。因为制曲家已经失去了他在人民大众以及他们的生活和旨趣中的依据，所反映的无宁是敏感资产阶级分子的无希望，和看穿了幻想那副神情。有些人们想完全从技巧方面去解释现代雕琢气的音乐，他们是不了解音乐家是一个完整的人^②，根据他的完整的展望去制曲。在这个垄断资本主义时代，

①即所谓“光荣革命”，推翻了教皇党的君主詹姆斯第二，终结了英国的君主专制。

②不单纯是一个艺术家。

资产阶级的观点是破产了。资产阶级作曲家与社会关系的失调，也就反映于他的音乐。高度敏感的制曲家拒绝接受粗俗气的资产阶级的浸在金钱心理中的价值，却向种种分化的影响屈服。至于拥护前进价值的那些制曲家，又发见表现这些前进价值，是一个很微妙的问题，他们至今还不能解决。甚至苏联的制曲家们也还没有替这类问题找到一个答案。但是大部分现代资产阶级音乐，反映着现社会中一些精细敏感的展望是无根的，悲观的，不结实的。这就说明了现代音乐的颓废。结果是否定有生气的情绪的内容。

现代音乐第二大部分，通俗的音乐，是被电影，无线电，留音片和单张乐谱的各种企业——都是现代一些垄断的生意——更直接地更煞费苦心地操纵着，使它采取一种材料，去引诱人民大众不对各种问题求现实的了解。这类音乐本词既严格地限于卖弄情感式的爱情，或是离奇巧诈的观念(叫做“新奇节目”)，音乐本身也同样标准化，成为死板的一律卖弄情感。就一个意义说，通俗音乐的市场是“自由的”，就是群众可以接受或拒绝音乐经纪人所提供的音乐，但是音乐工业垄断者严厉限制他所提供的，来控制这种交易。在通俗音乐里，社会反抗的材料是遭严禁的，我们所得到的对于资产阶级观念和标准的一种虚情的重新肯定。因此，大众音乐媒介的垄断主达到了相关的双重目的：他拿一种低劣的卖弄情感的作品强卖给广大听众，这种作用由于它的逃避现实性，可以大量销行；并且他把大众的情绪生活引上岔路，不让他们对于各种问题作一种严肃的现实的探讨。由此可知，通俗音乐和它的意识形态的功用是有密切关系的。

在资本主义时代以前，音乐几乎经常伴着本词，这本词对它

的阶级意义给了一个明显的指示。但是，单是音乐和单是本词都不是这阶级意义的传达媒介，因为这两种东西合成一个整体，其中音乐加强了本词的意义。可是单是音乐也就能负起全部意义，如我们从乐器乐(instrumental music)^①的精细的发展就可以知道。由于文艺复兴时期的生活世俗化以及科学时代的开始，乐器乐和歌唱声音便分开来了。教会统治力的削弱，以及物理的自然科学的观念渐被接受，都造成了有利的条件，使乐器可以离开本词而演奏，同时使乐器的乐理可以开创出来。资本主义当时正在发展，力学和声学起来了，跟着近代生产范型也就形成了。在新近一部书，《英国室内音乐》里，迈约(Ernst H. Meyer)追溯乐器的应用经过整个中世纪的发展。他指出保持乐器传统的是普通人民，随着新兴资产阶级克服了贵族阶级和它的教会同盟，这乐器传统就繁荣起来了。中世纪天主教会反对用乐器，以为它们危害教会的权威。迈约写道：“乐器乐是新市民阶级发展的一个热闹的陪伴。”^②就全体说来，乐器乐的生展和这新兴资产阶级的上升得势，是互相平行的，这资产阶级抗拒了教会反对乐器的世俗影响那一套话。

迈约说：“在十四世纪，尤其是后半期，乐器的乐师们以及其他行游的音乐家们，往往成为对教会与国家威权的一种真正的威胁。中世纪乐器乐的真正性格，是下层阶级要求个人自由的斗争中一部分，世俗的热闹开始明显了。”^③乐器乐通行，而且随着资产阶级的上升得势而生展。这种音乐的精神反映着新兴的革命性的心理背景，乐器的发展本是这种心理背景所造成的。到

① 普通译为“管弦乐”，但乐器不仅是管弦。

② 原注：迈约《英国室内音乐》，第105页。伦敦，1946年。

③ 原注：同上，第32页。

了十八世纪，音乐家们研究乐器乐的风气之盛，为西方前此所未有。

决定乐器乐风格的因素也是造成时代全部意识的，因而给与音乐以阶级内容的，那些因素。象保罗·伯克(Paul Bekker)所说的，“我们自己的音乐”发源于十八世纪，因为它“走进了我们时代所隶属的那个经验范围”。①

制曲家生活资料的来源，也是决定他的作品意识形态的一个重要的因素。一直到十九世纪，制曲家们都靠教会或贵族的恩护过活，因此就依照恩护主的阶级需要去制曲。这并非说，他们被强迫去制他们性不相近的乐曲。但是恩护制依照制曲家所服务的那个阶级的需要，订了一些风格。音乐的情绪模样要符合那个阶级，就是制曲家所要奉承的听众。当中世纪行吟诗人们——封建贵族的仆役——采用民间材料时，他们把它加以改变了，使它成为一种较精致文雅的形式，然后捧献他们的雇主们。音乐风格的心理因此随阶级而不同，这些阶级的意旨，就是音乐风格所要表现的。海顿②的交响曲风格随他的听众而改变，从为他的恩护主，爱斯脱哈则公爵(Prince Esterházy)宫庭所制的那些亲切动人的乐曲，到后来为他的伦敦听众所制的那些光辉灿烂的交响曲。到了贝多芬的时代，音乐会的听众已起来了，把宫庭演奏的范围就打破了，制曲家也就可以靠发表乐曲和在这肯花钱的听众面前演奏去过活了。虽然一直到现在，制曲家还没有完全脱开对于恩护主的依靠，他却从绝对命令中解放出来了，解放他的是新兴的公开音乐市场。这需要群众的赞许。从海顿到贝多芬，交响曲的

①原注：伯克《论音乐》，第105页。伦敦，1927年。

②见第343页注②。

技巧的变更都起于听众的增长，以及社会全体所经历过的意识形态的变更。

因此，音乐的情绪的品质是与它的社会和听众联系在一起的。这种品质不是普泛化的，而是受社会情境所特殊形成的，正如散文风格和文字意义随时变迁是一样道理。在近代，过去音乐的保存——连同制曲家的姓名和制曲的年月都在内——使我们对于一切所听到的音乐都可以有一个历史的透视。所以近代听众，在当代流行的音乐之外，还可以重温过去时代音乐所表现的种种情绪的品质。在还没有印刷术和乐谱符号的时候，过去年代的音乐是藉口传保存的，在口传中就随当时惯例经过改变了，于是在一切旨趣上都变成一种现时音乐了。可是在近几百年中，西方音乐目录包括了许多不同的历史上的风格，带着不同的阶级内容。过去音乐的基本特质，使它永远引起兴趣的，就是它在用当时可利用的技巧来传达当时情感时所现出的那种深度。这种音乐有“普遍”价值，因为它能用情感的语言最充分地表现出它那时代的意识形态。承认音乐和一切艺术都有阶级性，并不减轻它对于后代的兴趣或价值，而是相反地，加深了我们对那音乐本身以及它所反映的生活方式的了解。

八 艺术与社会行动

艺术的创造是一种社会行为：它是艺术家用一种特殊艺术媒介把思想和情绪传达给旁人的行为。一件艺术品是人们的一件快乐的东西，这事实最早的希腊著作中就有人看到了，荷马提到过“要叫大家都欢喜的诗人”。^①但是从最早的时候起，思想家们一直在辩论娱乐是不是，或应不应该是，艺术的唯一功用。许多作家们，纵然不是多数作家们，都相信艺术首先在社会里尽一种有益的功用。“娱乐”说的一个最早的提倡人是阿尔岂达玛斯(Alcidamus)，苏格拉底的同时人。谈到修词的言辞，他说：

“我们对于这类言辞，理应和对铜像石刻和画像抱同样态度。因为这些都是实体的摹仿，在看的时候是娱乐的来源，但是在人们的生活中却没有利益。”^②亚理斯多德有一次写道：“各种艺术作品本身有它们的好处，这就是说，它们不靠利益来引起它们所引起的兴趣。”^③甚至圣奥古斯丁(St. Augustine)^④也把美的

①原注：亚理斯多德《政治学》所引文，部八，1338a29。

②原注：阿尔岂达玛斯《反对诡辩家们》，据米尔恩(M. J. Milne)：《阿尔岂达玛斯研究》第10页所引文。1924年。

③原注：亚理斯多德《伦理学》，牛津英译本，1105a28—29。

④第四世纪的基督教会的学者僧侣，名著有《忏悔录》和《上帝的城》。

和有用的分别开来：“凡是绝对地因它本身而美的，我把它定为美；凡是用到旁的事物上去而显得幽雅的，我把它定为合用。”^①十八世纪以前有许多类似的看法。

从文艺复兴时代起，文学批评家们辩论诗的功用是“娱乐”还是“教导”。但是一直到十八世纪，哲学家们——集大成于康德——才真正把美自身有存在理由，不依靠任何用处的看法加以系统化。这个哲学理论以“为艺术而艺术”的外表闯进了具体艺术活动，这理论从十八世纪以来，在欧洲的最优秀的艺术家和作家之中，博得了许多信徒。但是同时它也被另一些社会意识较发达的，对艺术在人生中的实际功用知道较清楚的，艺术家和作家们所反对。

就关于艺术的社会地位的各种事实而言，那是无可辩论的。从最原始的社会到最专业化的雕琢气的社会，艺术一直在尽着无数的宗教的，政治的和社会的功用，而艺术创作者的本意也是要它如此。我们已经见过原始艺术如何与维持生命本身有密切关系，以及艺术以那些不同的形式，去表现，而且支援，社会的阶级斗争。艺术对实际生活功用的关系是很直接的，所以使多数人非常难了解，不说赞同，那一种主张，就是以为美感态度是对于一个美的事物的观照，只为着那美的事物本身。这种理论和许多最大的艺术家和思想家的动机和明白说出来的意见，确实是不符合的。照亚理斯多德看，悲剧的目的是社会的，为希腊市民清化情绪（虽然这看法与上文所引的他的见解不完全一致）。全部基督教艺术都是用来提高上帝的光荣。戏剧在许多世纪中都被看成

^①原注：圣奥古斯丁《忏悔录》，瓦兹(W. Watts)英译本，第4卷，第15章。纽约，1922年。

“人民的学校”。弥尔顿写《失乐园》，是要“把上帝的道理指给人看”。从古到今，创造艺术的动机，以及艺术所放在的用途，都推广到纯然欣赏以外，虽然欣赏也无疑地扮演一个要角。但是在许多整个时代里，把艺术的观照和它的社会用途分开的那种思想，一定是简直不可理解的。

某一时代或某另一时代的人们不能了解为艺术而艺术的思想，这事实本身并不能证明那思想是不正确的。因为思想史是误解的逐渐纠正，和向新知识的进展。正如人们终于克服了把地球看成平的那个错误一样，我们对于美感经验的了解也可以加以彻底批判和改正。有决定作用的是知道事实，明了艺术实际在人生中起作用的情形。我们在本书中一直在设法指出：艺术在起源，效果以及它的本性各方面，实在都不能和社会力量分开。换句话说，艺术与社会之中有一种交互的关系。恩格斯写道：“政治，法律，哲学，宗教，文学，艺术等等的发展是基于经济的发展。但是这一切彼此互相影响，而且也影响到经济基础。”^①艺术曾经作为一种社会力量而起作用，因为它帮助形成意识，因此对于发动人们的社会行动起了作用。

为艺术而艺术的辩护者存心地原则上要把艺术从社会割开。他们说，任何让艺术有社会意义的，或是把艺术放在社会用途的企图。都是要把美弄颠倒，都是要把蝴蝶放在车轮下碾碎的企图，王尔德(Oscar Wilde)^②说：“把美的东西只看成美的人们，他们是优选的人物。”^③艺术家，他们说，是超阶级的，在

①原注：马克思《选集》，第1卷，第392页。

②十九世纪末英国唯美派作家。

③原注：王尔德《道林格雷的肖像》的序文。

阶级以外的，在生命中只有一个目的，一个责任，就是创造美。这种美是它自己的存在理由，绝对不依靠它本身以外的任何顾虑。艺术的涵义和效果是在最纯粹的意义之下被认为毫不相干了。他们不仅把用和美看成互不相容的，而且认为任何联美于用的企图都是对艺术为大逆不道。

这种态度起来，是在工业革命成为对社会起笼罩一切的影响的时候。当时占优势的资产阶级意识是无想象力的，小气的，枯燥无味的，粗俗的，而且和艺术是对敌的。敏感的艺术家的无法符合这种意识而进行创造，于是就从四周现实情况抽身退出。他抛弃了资产阶级的道德的标准和成功的标准，于是把生命完全呈献给他的艺术。但是他对资产阶级的反叛并不推广到社会的政治经济机构方面。相反地，福楼拜(Flaubert)^①那一代艺术家们却倾向于采取反动的，贵族气的社会观。他们反对当时的前进运动，并且反对民主和社会主义，因为他们相信这些社会制度败坏文艺趣味。福楼拜甚至反对普选制，称它为“丢人类心智的丑”。他把他的信条说成这样：“要紧的事是把自己的灵魂放在一个高的境界，远远超出资产阶级的和民主的泥坑之上。艺术的崇拜让人有自尊心；人永不会觉得它腻味。这就是我的伦理观。”^②因此，为艺术而艺术的先生们实际上对于资产阶级制度不是一个直接的威胁。他们不明白只要他们接受了资产阶级的社会关系，他们就必定无可避免地要从这些关系所造成的那种意识方面受害。普列汉诺夫曾经这样分析过为艺术而艺术者的苦境：“艺术家们和与艺术打交道的人们所采取之为艺术而艺术的态度那种倾向，是由

①法国现实派小说家领袖，也是相信为艺术而艺术的。

②原注：卡桑略《为艺术而艺术的理论在法国》（法文）所引文，第173页。巴黎，1906年。

于当时他们和他们的社会环境之中存在着一种不可救药的冲突。”^①

采取任何形式的为艺术而艺术观的人们所以是把艺术家从社会运动的退避，悬为美感生活的标准。但这并不是对美感问题的解决，而是一种逃避。因为只有在艺术家伸根于一个行使作用的社会里，依据它的公同意识而创造时，一种健康的艺术才能存在。为艺术而艺术的先生们是被动地封闭在他们自己的圈套内。他们不参加改变社会的运动，以便使社会对于他们的创作较有利，但是相反地，忍受由于他们的不自然的环境所造成的种种心理方面的反常状态。举例来说，拿荷马的《奥德赛》与它的近代企图追踪的仿本，乔伊斯的《尤利西斯》^②作一个对比。《奥德赛》表现一个社会的集体的思想和情感，诗人和那社会是完全相和谐的。《尤利西斯》却是一位最大作家的受苦刑似的意识的产品，他是囚禁在他私人的美的追求与挫折这种希冀的社会之中的矛盾里面。艺术家只有藉伸根于他的社会最有生气的部分，表现它的集体的愿望，才能消解这种矛盾。因为私人的美的追求，只有在艺术家把自己和象工人阶级那一种进步的社会阶级打成一片时，才能成功，这在表面上好象是一句离奇之谈。

为艺术而艺术者作一种徒劳无益的姿态，说他们的艺术效果和他们毫不相干。这种效果却是不可避免的。艺术家的作品由于他的有意脱离社会，就要大受影响。唯美派的根本错误在设想艺术家可以是一个人而分划成若干部分来活着。法国唯美派人们有意要把自己从社会完全割开，藉此把自己从粗俗气的资产阶级社

^①原注：普列汉诺夫《艺术与社会》，第48页。

^②见第320页注②。

会解放出来，这种企图在他们心中产生了一种社会意识，象考德威尔^①所说的，“这种意识从社会行动撕开，象肉从骨撕开一样。”

因为艺术在基本上是人與人中间的一种传达工具，由于它，生活和意识就扩大了。在它的基本和效果方面，它确凿不移地是社会的，而它的最后目标是人类价值的表现。艺术要关心到人类价值，就科学关心不到它们那个意义来说；因为科学求尽量客观，要除开一切人类情感的因素，艺术却以表现这种情感为它的首要任务。不管艺术家所处理的题材是什么，他所关心的主要地是那题材对情感和态度的关系，而他的处理也到处渗透着他自己的价值体系。在效果上，一件艺术作品设法使它的听众赞同艺术家对人生的看法。不仅用意很强烈明显的作品是如此，例如希腊戏剧家们，弥尔顿或易卜生的作品，就连象福楼拜，乔伊斯，或艾略特那一类人的带着鲜明“客观”美学主张的那些近代作品也还是如此。因为艺术家对于他的作品以及它的影响，一旦到了那作品成为公众所有，就没有控制力了。因此，他的艺术对社会发展有影响，不管他所主张的理论如何。艺术既表现人类价值，人们在大体上就不能对它漠不关心。艺术所以是一种说服，因此，它是一种社会力量，由于它有力量去改变意识，影响信仰，而意识和信仰是行动的基础。艺术的说服效果能成就得多少，就要看听众积极响应它的价值，或是逼得要接受它所描写的情感，思想，和人物，到了什样一个程度。艺术作品倾向于唤醒它的听众作积极的接受或拒绝。无论如何，听众吸收了作品所传达的那种设身处

^①见第309页注④。

地来经历的经验，那经验于是改变他们的意识和现有的态度。

在改变听众态度和思想的力量上，作品与作品大不相同。有些作品马上有触动力，可以对社会变更有重要的贡献。只有在罕见的时会，零散的艺术作品特别影响时事，由于它们提高那要求变更的有自觉的意志，而且增加那驱遣变更的情绪的动力。歌唱曾经是许多革命运动的有力的同盟。《约翰勃朗的身体》(John Brown's Body)^①对号召人民作反奴隶制的斗争，曾有帮助。在西班牙内战中许多好歌调也帮助了激起“忠贞派”的精神。文学作品扮演过重要的政治角色。例如约翰·盖依的《乞丐的歌剧》(John Gay: Beggar's Opera)^②对于沃尔波尔和他的集团是一个很有效的讽刺，以至它的续编被禁演了。这种作品名副其实地是行动的发条，因为它们公开地明显地表现出一些从来只隐约感觉到的思想，藉以直接影响听众的社会活动。例如《堂吉诃德》^③不仅是小说的革命，而且也是把当时展望由中世纪的转变为近代的，由封建的转变为资产阶级的，一个重要的力量。《鲁滨孙漂流记》帮助了把十八世纪资产阶级意识结晶起来。在现代，《尤利西斯》和《荒废的土地》^④帮助了集中知识分子的注意于资产阶级的心理的颓废，对于本世纪三十年代艺术家和知识分子的左倾是一个前奏曲。

①美国南北战争时一个风行一时的进行曲，据说是一位C. S. Hall做的。

②约翰·盖依是十八世纪初期英国作家，和当时几位有名的作家如斯威夫特，蒲柏等都属于保守派，都极端厌恶当时自由党的首相沃尔波尔Robert Walpole。《乞丐的歌剧》在1728年上演，可以说是当时唯一的成功的戏剧。它的续编叫做Polly。

③见第362页注①。

④见第320页注⑤。

象这一类的作品有些确实产生一种特殊的社会效果，至于多数艺术作品却只有一种较普通的效果，对于当时某一意识倾向有推助的力量。多数艺术作品培养多种不同的听众旨趣，这些旨趣不是直接牵涉到社会问题或社会行动的。人们被艺术吸引，由于它可供私人消遣的价值，它的技巧的特色，或是它的题材。这类艺术虽不能发生直接的社会影响，它还是可以帮助形成人们的意识。它有意或无意地传出一个阶级态度，在阶级社会中这是不可避免的，正如物体不可避免地心引力。有些人之所以否认艺术随处都有阶级的价值，是因为他们实在暗地承认了这些价值是有的。因为阶级的价值能被人看出是阶级的价值，只有在阶级意识是很明显的时候。任何一个时期的艺术作品通常都抱着它们所支援的阶级旨趣缠绕。一般地说，艺术对于巩固一个阶级态度，或是动摇对于它的信仰，发生一种日积月累的影响。这样它就成为一种社会力量，对改变社会有贡献，它愈和社会紧张所取的路线一致，它的贡献也就愈大，通盘说来，艺术可以影响社会运动，至于个别作品的力量则彼此不同，差异很大。

要了解文艺与社会行动的关系所需要的心理基础，可以在托尔斯泰的艺术“传染”说里找出。这位大小说家花了十五年的工夫去研究全部美学史，终于在他的同时法国人费雍和顾约(Veron and Guyau)^①的学说基础上建立了他自己的“传染”说。这两位作者提出了一个学说，以为艺术基于人与人的同情感，艺术本身是感觉与情绪的传达，他们说。所以艺术家创造出一种东西，来在旁人心中引起他所要传达的感觉和情绪。顾约写道：“艺术的目的在摹仿人生，为的是要使我们和旁人起同情，因此，产生一种社

^①十九世纪后期两位从社会观点看美学的法国学者。

会性的情绪。……所以艺术是完全基于同情律和情绪的传达。”^①因此，艺术的目的是用引起情感的共鸣来达到社会的团结一致。托尔斯泰在一些要点上采取了这个学说。艺术家的创作与他的作品欣赏者的关系是一种情感的“传染”。用托尔斯泰自己的话来说：“在自己心中唤起自己曾经经验过的一种情感，既然唤起了，于是运用动态，线条，颜色，声音，或是表现于文字的形相，来把那情感传出，使旁人也经验到同样的情感——这就是艺术的活动。艺术是一种人性的活动，意思就是说，一个人有自觉地用某些外在的符号，把自己所曾生活过的情感交付给旁人，使旁人受这些情感传染，也经验到它们。”^②

艺术的这种传染力，就是它的社会力量，因为情感是行动的基础，而艺术把情感加以社会化。所以艺术的真正社会功用，在引入到某一社会运动方向去。托尔斯泰又说，“艺术是人与人联合的媒介，把人们联络成有同样的情感，这对于走向个人与人类幸福的生活和进展是不可少的。”^③艺术巩固社会统一的情绪力量使社会团体更坚强，更团结。话到此为止，我们可以赞同托尔斯泰。但是往下他把艺术武断地限制成为只是宗教情感的传达，他的立场逻辑就倒塌了。因为传达的心理基础是一样的，不管所传达的情绪是那一种，宗教的也好，世俗的也好，异端的也好。一件作品不能因为传染的是非宗教的情感，就降低了它的艺术价值。我们对于托尔斯泰的学说也还要加以修正，加上一句说，艺

①原注：顾约《从社会学观点看艺术》（法文），第七版第1页，第383页。巴黎，1906年。

②原注：托尔斯泰《艺术论》。冒德（Aylmer Maude）英译本，第123页。伦敦，1898年。

③原注：同上，第123页。

术家还要使听众传染思想，正如传染情感一样。这样一来，我们就可以接受“传染”说，而不要带上它的一些宗教的和神秘的涵义了。

俄国革命家们受托尔斯泰的熏陶有素，都很紧随着他的“传染”说。列宁有一次在和蔡特金(Clara Zetkin)的谈话里说：“艺术必须联合人民的情感，思想，和意志，而且提高它们。”一个革命时期的艺术之行使作用，在显出阶级斗争中动作的各种力量，使革命的阶级传染到一种驱遣走向解放的情感，并且加强它的团结一致的感觉。普列汉诺夫有一次说：“艺术是一种团结人民的力量。它也是一种引起他们互相斗争的力量。”^①用同样符号，艺术把对立的集团更明确地分隔开，由于它使每个集团团结得更紧。普列汉诺夫又说：“文学必然要藉激起他们的意识，来影响一切受现存制度所迫害的人们。……艺术在表现一个上升的，所以是革命的阶级的各种倾向时，它是进步的一个重要工具。”我们现在所处时期是工人阶级上升的紧急关头，革命的艺术家们都面临着一个问题，就是如何创出作品，可以促进工人阶级在它的斗争中的团结。

托尔斯泰主张：一个作品不是艺术，如果它没有传染力，如果它不能把艺术家所要传达的感觉和情绪传达出去。他对于美感经验的真相写过这样很中肯的话：“如果一个人传染到作者的心境，如果他感觉到这种情绪和这种与旁人的团结一致，达到这样效

①原注：托尔斯泰也见出艺术的这个分化的功用，说的话很近于普列汉诺夫。他说，“非基督教的艺术一方面团结一些人们，一方面使那团结本身成为使这些团结的人们和外人们分隔开的原因；所以这种团结时常不仅产生对外人的分隔，而且产生对外人的敌意。”见托尔斯泰：《艺术论》。冒德(Aylmer Maude)英译本，第239页。

果的作品便是艺术，但是如果没有这种传染，如果没有这种与作者以及受同一作品感动的旁人们的团结一致——它就不是艺术。”^① 艺术宣传问题的钥匙就在此。艺术影响社会行动，是藉它的通过情绪和思想对于意识的直接触动力。在一个宣传作品里，宣传家却不是直接地传染他的听众，而是说出思想，让思想去在情绪上激起他的听众。艺术家把他的教义植根在一个真正描绘出来的人类情境里；宣传家却围绕着他所要宣传的那套思想模型，建构起一种综合的情境。进步艺术家的这个紧要问题并不是新起的：它是随近代艺术的产生而出现的。一个最早的共产党诗人，弗莱里格拉特(Ferdinand Freiligrath)^② 在1846年在马克思的影响之下，发表了一部诗，《这行得》(Ça Ira)^③。但是他不能在诗里维持他的共产党人的努力，对于他解决这个紧要问题的失败，却用一套老话来辩护，说党的靠拢是一个“笼子”，诗人只有在“超出党时”才能创作。马克思和恩格斯对这问题却有很生动的认识，警告过人不要用不艺术的“宣传”。他们都有非凡的审美敏感，时常批评那些不能在作品中艺术地实现他们的社会意旨的作家们。拉萨尔(Ferdinand Lassalle)^④把他的剧本《济金根》(Sickingen)^⑤送给马克思和恩格斯请批评时，他们就指出这种艺术的欠缺。马克思写信给他说：“你应该更加以莎士比亚化，目前我以为席勒主义(Schillerism)^⑥——使个别人物成为仅

①原注‘托尔斯泰《艺术论》。冒德(Aylmer Maude)英译本，第153页。

②德国早期社会主义者，工会运动的先驱。

③取法国革命时一个民歌为书名，参看第406页注①。

④十九世纪中期德国社会主义作家。

⑤济金根本是宗教改革时代一位德国宗教改革家和军人，对被压迫阶级特表同情，终生从事于社会运动。剧本以他为主角，所以叫做《济金根》。

⑥席勒是与歌德同时齐名的德国大诗人。

是时代精神的代言人——是你的主要的毛病。”^①他埋怨拉萨尔把他的人物写得“太抽象”了。^②在另一个时候，恩格斯也向拉萨尔强调这一点：“你的《济金根》是完全在正路上，主要的人物其实是确定阶级和倾向的代表，因此也就是他们时代的确定思想的代表，而且他们的动作的动机不是琐屑的个人欲望，而是拥着他们走的历史潮流。不过，还要更进一步，要把这些动机写得更生动些，更主动些，这样说吧，更藉动作本身的进展，使它们自然而然地显在前景上面。”^③

换句话说，马克思和恩格斯在肯定一个基本原则，就是艺术必须是把生活照它实际被人生活过的那样，来写成的一幅绘画，而不是一种勉强造作的结构，其中人物只是思想的代言人。恩格斯在他写给敏娜·考茨基（Minna Kautsky）谈她的工人阶级小说的那封有名的信里，他说明了他对于“倾向”艺术，或则象我们现在该说的，宣传艺术的态度。“我并不反对倾向诗本身。悲剧的始祖，埃斯库罗斯，喜剧的始祖，阿里斯托芬^④，都很明显地是倾向诗人，正如但丁和塞万提斯一样。……但是我以为这倾向应该由它自己从情境和动作中流露出来，不用特别的指明；而且作家不必拿所描绘的社会冲突的将来历史解决勉强塞进读者脑里去。”^⑤政治的和社会的运动和思想既是人类活动中最重要的，它们就确凿地属于艺术，但是它们必须有一个真正的人类的完整情境。它们出现在一个艺术作品中时，必须描绘成为真正社会情境中的真正人物的表现。只有这样做，社会的艺术才

①原注：马克思恩格斯《文学与艺术》，第48页。

②原注：同上。

③原注：同上，第52页。

④见第334、第358页注②。

⑤原注：马克思恩格斯《文学与艺术》，第45页。

能使人信服，而在长久过程中才能对意识和社会行动发生深刻的影响。在创造完整形体的艺术时，进步的艺术家要碰到一些严重的困难；在他急于要提供新的思想时，他的热情的信念也许要扰乱艺术的平衡；他是在开辟新疆土，用的一种办法是还没有在实施中缜密考验出来的，他在阶级社会中的根底使他对各种动机看不清楚，因为他自己的意识并没有完全脱掉资产阶级的错觉；阶级斗争的未解除的紧张反映于不完备的艺术综合。归根结蒂，现代进步艺术家的基本问题是：在一个迅速分化的社会之中，如何使自己能和工人阶级打成一片，再加上如何精通他的媒介的技巧。

在目前资产阶级艺术家之中，分化和颓废的征候是再多不过的。他们中间最敏感最有才具的人有许多在转向某一种或某另一种反动的人生观，让他们的作品中充满着反动的意识形态。尽管他们有才具，他们的艺术很美妙，他们其实都是些替反动作宣传的人们。存在主义(existantialism)①的时髦，连同它的提倡绝对的，玄学的私人自由的那种反进步的哲学，以及它对于历史和科学的神秘的看法，已经有许多信徒，从沙特尔到一批不成熟的年轻知识分子。奥尼尔在《卖冰的人来了》(Eugene O'Neill; The Iceman Cometh)②里宣传一种看法，以为死灭之外唯一的路是存心自骗。威廉斯(Tennessee Williams)，过去几十年中一位最优秀的作剧家，把他的才具花在表现半疯半不疯的人物上，声言除掉心理分析治疗以外，世界别无希望。象艾略特或洛威尔(Robert Lowell)之类诗人逃到某一派天主教；象阿尔朵斯·赫

①现代法国反动派哲学家萨特Jean—Paul Sartre 所提倡的哲学，在美国特别风行。

②奥尼尔是现代美国作剧家，《卖冰的人来了》是他的较晚的剧本。

胥黎(Aldous Huxley)①，奥登，衣修午德②之类作家都背弃了近代思想而去信仰吠檀多或瑜伽③。这些艺术家们都在扩大他们的读者们与进步意识形态之中的隔阂。

这种高度雕琢气的艺术的效果是精微的，却影响到社会态度，因而影响到社会行动——往往是藉提倡社会的不行动。各种大量艺术的内容都存心要到处把资产阶级的价值勉强塞进广大听众的脑里，藉此来把大众更坚固地系到资产阶级制度上。它们让人们设身处地去经历那舒适的迷目的资产阶级生活。在电影，无线电，滑稽戏以及所有的大量媒介里，这种向姜糕似的资产阶级关系的莫须有之乡中逃避，完全占住工人阶级和小资产阶级的余暇时间。这些大量艺术的垄断商人们想设法当作“纯粹娱乐”骗过去的东西，其实都是一种麻醉药，引起觉得资本主义还要得的错觉。

一位重要的马克思主义的批评家，卢卡契(G. Lukacs)④，对于艺术宣传问题，曾经说过一番聪明的话。他以为宣传艺术其实是唯心的，因为它并不显示一种客观的社会潮流，把它纳进意识，而是向现实作一种要求。正如乌托邦式社会主义是唯心的，因为它不提倡循着客观社会运动的路线采取行动，而只想专靠思想来改变社会，宣传艺术也只是依艺术家的愿望来改造现实。宣传者并没有能创造出一幅客观的图画。“倾向性”是一种主观的

①现代英国小说家，晚年笃信印度哲学。

②见第389页注②。

③印度哲学两个派别，前者中心思想是梵我一致或人天一致，后者特重静坐修持。

④原注：卢卡契《宣传与参与性》。《参与者评论》第1卷，第4—5月号，1934年，第34—46页。

要求，不符合社会运动的方向，也不符合人类本性。卢卡契拿这种“倾向性”和他所谓“参与性”作对比，参与性就是有自觉地参加现实社会运动。他说：客观的艺术家“并不向他所再造的现实作‘外在的’要求，因为——如果他能正确地反映现实，这就是以辩证的方式反映现实——他所再造的现实本身就会包含那些要求（这些要求真实地具体地起于阶级斗争）的结果，作为客观现实的组合因素，作为是起于客观现实而又对客观现实生影响的东西。……他无须歪曲，重新安排，或是“倾向地”涂抹现实，因为它的描绘——如果它是正确的，辩证的——是由察觉那些倾向（用正确的马克思的意义来用这个名词），那些把自身在客观的解决中显现出来的倾向，而后得到的”。^① 宣传艺术不能抓住各种客观现实以及它们对人类性格所生的效果，只是一种凭愿望的思想的表现，其中人类情境是围着对现实所作的这些主观的要求而创造出来的。结果是低劣的艺术，第一因为艺术家错认了他的意旨，其次因为听众混乱地“传染”到这些综合的思想和情感。

由此可知听众的“传染”是艺术的首要目的。这就是艺术作为意识形态而起作用的一方面。因为艺术不仅是起源于艺术家所生活着的社会的物质情境。它也要影响那个社会的动向，由于它用新思想情感传染听众，藉此来改变当时流行的意识。宣传艺术却不能达到这个目标。不过我们必须谨防对“宣传”艺术作轻易的批评。因为现时代最艰深的艺术问题，在如何把目前一些极关重要的力量，安排得有条不紊，这要对于现时材料有技巧方面的把握，和对于各种社会力量有深刻的了解。乱跳乱蹦以及走错头一步都应该是意料到的事，本世纪三十年代活跃的文学艺术运动

^①原注：卢卡契《宣传与参与性》。《参与者评论》第1卷，第4—5月号，1934年，第44页。

中一些无产阶级的作品便是如此。这些作品指出了真正近代的革命的艺术方向，但是自己却没有能达到那个方向。建设性的批评一方面要认清方向，一方面也要寻出正路。现时代艺术的把握须先对大的社会倾向有认识，以及在这样流动不宁的时候，选择出一些能妥贴表现那些社会倾向的形式。具体地说，这需要了解工人阶级的作用以及它和其他阶级的关系。象近来图画中各种运动那类新的革命的艺术技巧，须得吸收到社会艺术里，让它们在纯然形式的意义以外，还有其他意义。这工作是对现代艺术家的一种应有的挑战。因为日渐明显的，现时代的艺术问题就是如何拿无产阶级艺术来作试验。

腐化的商业主义在今日比在历史上任何时代都更显得在引诱艺术家们，这情形确实不利于上述目标的完成。一个较微妙的障碍是作家们以列宁所说的“文学的超人”自居那个盛行的倾向。列宁完全明白一个和无产阶级联盟的艺术会有那些陷阱在暗中等着它。他写道：“没有疑问的，文学是最后的一件东西可以①受机械的平等化，受拉平，受多数统治少数。没有疑问的，在这个领域里，绝对必须有最宽的伸缩余地，留给私人的新创，个别的意向，给思想和想象，给形式和内容。这一切都是无可辩驳的，但是这一切只证明一个无产阶级政党的文学工作不能很死板地和其他方面的工作看成一件事。”但是列宁马上补充说：“这一切丝毫不能辩驳这一个原则——在资产阶级和资产阶级民主看来是很奇怪的——就是文学必须是必然不可避免地成为工人政党的工作中一个不可少的部分。”②艺术既然要影响社会，无论你情愿不情愿，马克思派艺术家就主张：他必须在对他的意旨有完全的自

①就是说不容易。

②原注：列宁《党组织与党文学》。《辩证法》，第5期，第3页。

觉中，去发挥这种影响，不要让他自己只是四方八面来影响他的那些力量的傀儡或被动的工具，以至使他的作品违背他自己的本意，达到一些不相干的目标。

九 民间艺术

把民间艺术称为“人民的艺术”是什么意思呢？答案并不简单，因为这题目是让揣测、争辩和资料的漏洞堵塞住了。无疑地，民间艺术一向包括劳动人民作为它的听众的大部分。可是旁的根本不同类型的艺术也有这样一个听众：原始艺术如此，资本主义之下的通俗的大量制造的艺术也是如此。我们将要看到，民间艺术在一些要点上是和这另外两类为人民的艺术不同的。民间艺术的范围是非常广的，包含人民的全部手工艺和创造活动；任何民间制作的東西都可以作艺术看。这一方面的民间生产在博物馆里可以孤立地看到，那里陈列着陈设品，纺织品以及其他民间制作的物品。在这里我们姑且只限于分析民歌和舞歌^①，从这个分析我们可以见出一般民间艺术的性质。

通俗艺术的性质到后来还要详细讨论，在现阶段我们先指明民间艺术与原始艺术的基本区别。原始社会是性质一致的，密切结合成一体，分工的程度还很低。在原始集群里私人的愿望和需要的差异还很小。原始艺术和旁的原始活动差不多，都为着部

^①民歌folk song是一切民间歌唱，舞歌ballad其实还是民歌的一种。对举时，舞歌是起源于跳舞，大半含一点叙事成份的，民歌是舞歌以外的歌唱，最普通的是情歌。

落的生存。所以这种艺术是“集体的”，意思是说，它表现全体集群的需要，愿望和趣味。只要这社会还是无阶级的，就是说，部落中个人们还没有私有生产工具，例如奴隶，那就不会有严重的冲突可以引起趣味方面的首次分歧。在另一方面，民间艺术是社会发展阶段较高的社会产品。中间几千年的艺术发明都纳到民间艺术风格里去了。所以民间艺术不象原始艺术，它有一个统治阶级所使用的有文化修养的艺术和它同时并存。因为社会一旦分成阶级了，民间艺术就创造出来，作为劳动阶级的审美的表现。这种阶级划分带来了在意识，教育训练，和旨趣各方面的差别，这些差别就反映在各阶级听众对于艺术的要求和能力上面。因此，原始艺术和民间艺术起于社会发展高低不同的和阶级关系不同的两种社会。

民间艺术与原始艺术虽有些基本区别，它们中间的关联却很重要。原始艺术的神话制造还留存在民歌和舞歌里，尤其是在工业时代科学和教育还未流播以前。就连现在，原始的仪式的和魔术的观念还留存在民间跳舞里，以及一些儿歌里。有些民歌还保留着魔术信仰的痕迹，例如《约翰大麦粒》(John Barley Corn)，这首歌是庆祝谷神的死与复活。^①过去的魔术信仰有些到现在成为幻想，在它的留恋不去的，潜意识的投合力上还有很强的诱惑。

民歌的本质是什么呢？它是一种歌由普通人民创作的，也由普通人民演奏的，和有文化修养的歌相对立，这通常是一个由有训练的个人所创作的，为少数有限制的听众而演奏的。并且，民

^①在许多原始农业社会的神话里常有一种象征谷物的神，被杀死而又复活，这象征谷种冬季埋在土里，春季复活，最著名的是埃及的奥沙里斯(Osiris)。

歌是应功用上的需要而作而唱的，从使工作轻松，向压迫抗议，以至供普通人民的娱乐。所以民歌在大体上是表现阶级社会中人民的各种价值。

民歌和舞歌的加紧研究起于十九世纪早期，这是由于浪漫运动，这运动本身是对于没落的欧洲贵族阶级的形式主义和古典主义的一种反抗，而且是当时风行欧洲的日盛一日的国家主义的一种表现。浪漫派国家主义转向民间去求感发兴起，在当时多数情形下，这所谓“民间”并非一个社会的实体，而是一种神秘的理想化的东西。浪漫派民俗学者们提出所谓民歌舞歌的“集群的”起源说。他们以为舞歌以某种模糊的神秘的方式“自己写自己”。象赫尔德(Johann Herder)^①所说的，“全民众在做诗”，但是赫尔德和他的门徒都不能正确地解释这句话的意义。

不过基特里奇(G. L. Kittridge)曾经描写过集体创作的一个办法。他的描写却不是玄想的，而是根据对于斐罗岛人(Faeroe Islanders)，完全孤立地住在苏格兰海岸外的一个集群，所作的人类学的考察。他所描写的那个办法也有旁的作家们^②拿从一些孤立的美国集群所得来的证据证实了。基特里奇描写了一幅一个部落在一种仪式中集会的情景。这集团有“一种团结一致的情感，和一批思想和传统的公共储藏，尽管是很薄弱的”。集体创作的行动是“一个在唱歌跳舞的团体，团结一致地受一种心理的和情绪的刺激，这刺激不仅是宜于诗的创作，而且几乎必定流于诗的创作。……这团体中各个成员轮流更唱他就地口占的一章诗，这些各别的贡献集拢起来，就是一首歌了。这是集群的制作，虽然每

^①十八世纪德国诗人，批评家，民歌研究的倡导人。

^②原注：格鲁尔德(G. H. Geroald)《传统舞歌》，第229—230页。牛津，1932年。

章诗单独来说，是一位个别作者的作品。这样做成的歌不是任何人的财产，没有个别作者。民众就是它的作者”。^①

但是也许只有一小部分舞歌是这样起源的。民众所扮演的最重要的一角戏还不在此。更较基本的是人民作为一批积极的听众来参加创作，而这听众全体有一个歌者作代表。因为歌者是起于人民中的；他的意识和他们的意识是一致的，他就用他们的字汇、音调和节奏去表现他们的情感，欲望和心愿。歌者并不是一个与众不同的人格，象一个“内行家”在演奏，因为他的位置可以由人民中任何一个人代替。演奏本身对于有文化修养的听众是重要的，而在民歌里，歌的本身，尽管是经演奏的，却是兴趣的中心。歌者是那首歌的不关人我分别的传达器，全体人民都觉那首歌是他们自己的。人民是歌者的材料来源，也是他的启发者；在歌者与人民之中，唯一的分别是音和心的分别。

民歌基本地活在人民的口头，不象艺术歌那样活在它的知名作者的定本里。民歌与一切其他类型的音乐的分别就在此——它是由民众流传的，而在流传的过程中根据人民的偏好在改变。因为民歌有一个最明显的事实，就是每首歌都有许多种歌词和乐调。这许多种之中没有那一种比另一种较“有权威”，因为每一种都有它的正确性。巴理(Philips Barry)，美国一位领导的民俗学者，写道：“民歌是活的歌，一种有生命的有机体，受生长与变更的一切条件支配，也现出生长与变更的一切现象。例如就一首口传许久的舞歌来说，本词常有许多异文，每种异文都自有历史，有时是可以追溯出来的，但是没有一种‘定本’或‘有权威的本文’，

^①原注：基特里奇《英苏民歌集》序文，第19页。波斯顿，1904年。

比起它来其余的本子都没有权威。”^① 因为歌是藉听，不是藉阅读，由一个人或一个团体传给另一个人或另一个团体。在流传的过程中，乐调与歌词都有改变，因为记忆有遗漏，要适应地方兴趣，或是某一歌者有意要去改它。因为人民不把民歌看作不可侵犯的，象卖弄学问的人们看一个有文化修养的诗人或制曲家的作品那样。民歌是人民的财产，可以随他们的意旨改变。换句话说，民歌是“传统的”(traditional)^②，就是说，它是口头流传的而不是印成定本的，随在可以改变。一位个别的歌者把一首歌改变了一下，如果人民高兴，那改变的部分就融合在原歌里去了。每一次改变是轻微的，可是改变是日积月累下去。巴理又说：“我们可以把集群再造看成无数个别再造的总和。”“集群的成份是这样一个成份：民间歌者们的个性和对固定词调所作的不断的有意或无意的反抗，日积月累下来，留下一种化石似的证据，这就是集群的成份。”^③ 这种流传再造的过程是千真万确的，可以从这样事实看出：有些孜孜不倦的研讨者已搜集到《弗兰克和阿尔伯特》(Frankie and Albert)^④ 的三百章，《从亚门提叶来的小姐》(Mademoiselle from Armentières)的五百章。《老齐乡的足迹》(Old Chisholm Trail)的一千章。^⑤ 由此可知，个别的人们对公共产业各有贡献，这贡献能否久传，大半就要看它本身的活力，以及能否得到人民的接受和流传。

①原注：巴理等《从梅因来的英国舞歌》，第21页。纽赫芬，1929年。

②这字本义是“传给”，宗教上有些信仰无书本可证，只据口传，例如佛典中的“如是我闻”，通常叫做“传统”，这里用双关的意思。

③原注：巴理《美国民间音乐》。劳管局联合戏院计划，美国民歌出版品第4期，1939年，第12页。

④这和以下两种都是西方民歌。

⑤关于这些民歌的零星篇章，由个别歌者改变原歌而成的。

所以在最符合字面的意义上民歌是一种“人民的艺术”，因为它是由出身下层阶级的人们用下层阶级的习惯语和从民众经验来的题材所创造的。世界各国民歌都有一种耐久的美，这就推翻了一种没有批判性的假设，以为只有上层阶级或是有过教育文化便利的人们才有创造的能力。

不过有一派民歌研究者仍然固执这一个看法。在美国，这派最受重视的拥护者是庞德教授(Louise Pound)。说来却很有意义，她对于舞歌和民歌提出了一个有高度阶级意识的学说。她从贵族的观点攻击“集群”创作说。她的基本前提是：没有教育的民众不能创作出好舞歌和民歌，最好的舞歌和民歌都起于有文化修养的圈子。她当然并不否认没有文化修养的人们在民众口头流传的过程中确实在改变舞歌和民歌，甚至往往创作它们。她要肯定的是：没有文化修养的创造努力的结果必然地要低劣些。土生土长的舞歌，她说，有时最多也不过“显出一些粗鲁力量的痕迹”。①

民众口头流传的过程，她说，把舞歌或民歌的品质弄退化了。“经过了口头保存或口头流传的过程，普通的倾向，是朝改坏方面，不是朝改好方面。”②因为她相信好的文艺趣味只是有文化修养阶级的专利品。最好的作品之能留存，并不取决于全体人民的赞赏，而是取决于“内行的有批判性的意见一致”，这“在文艺趣味方面是估价的最稳妥的标准”。③这个武断的学说并没有得到多数最高权威的赞同。相反地，公认的事实是：最纯粹的民间音乐“是一个纪念坊，纪念流传它的那些歌者们的批评鉴别力

①原注：庞德《口传文学》。“剑桥美国文学史”，第4卷，第511页。

②原注：同上，第509页。

③原注：庞德译《集群》。美国近代语言学会出版品第39卷，第444页，1924年。

和好的文艺趣味”，象巴理所说的。^①匈牙利作曲家巴尔托克(Bela Bartok)把这个道理说得更有力。他研究民歌的努力比得上任何人，他说过，照向来的传统看，民众的音乐趣味要比有文化修养的听众的音乐趣味高一等。他写道：“狭隘的农民音乐每一个乐调都是尽善尽美的，都是一个古典的例证，证明音乐的思想如何可以用最简单的材料和最完美的形式，表现得最合乎理想。”

任何人研究过民歌，都会明白在许多事例中民歌经过流传的过程，品质是降低了。但是庞德以为这种退化是典型的，必然的，这个看法和流传不会发生退化的看法同是错误的。庞德的退化说曾经由格鲁尔德(G. H. Gerould)用证据驳过^②，他引了一些例证来证明民众有做诗的能力。他引了一些舞歌的后起的异文，品质并不比较早的本子差。在美国民歌和舞歌中反对庞德学说的最有力的证据也许是黑人的创造力。倒很有意思，庞德故意地避免考虑黑人的民歌，就作者所能发见的来说，为什么理由，作者却不知道。可是美国最伟大的民间创作是由黑人成就的，庞德的退化说应用到黑人民歌，马上就要塌台。象亚门斯(Russell Ames)所指出的《吊杆》(The Gallis Pole)那首黑人歌就是《刽子手的树》(The Hangman's Tree)那首老舞歌的一种变文，和原来这首舞歌的一些古老的异文是可以媲美的。^④亚门斯还指出《荚甲虫》(The Boll Weevil)那首土生土长的黑人歌证明了不识字的

①原注：巴理等《从梅因来的英国舞歌》，第22页。

②原注：巴托克《匈牙利农民音乐》。《音乐季刊》第19卷，第270页，1933年。

③原注：格鲁尔德《传统舞歌》，第229—230页。

④原注：亚门斯《黑人民歌的艺术》。《美国民俗学丛刊》第56卷，第247页，1943年。

民间诗人在创作上可以比得上有文化修养的艺术家。

庞德的偏见是由于不了解一个基本的事实，就是人民在其中过活的那些时在变更的社会情境大部分决定着他们的美感生活的品质。如果庞德明白这一点，她就会见出，在舞歌和民歌真正发生退化的事例中，理由是在社会情境酿成了人民的文化的腐化，而不在人民根本没有创造力。格鲁尔德就明白这一点，在他写这段话的时候：“在有几个幸运的世纪里，乡间男女们象是处在一种情境，使他们不仅能保持他们伴着传统的乐调所唱的那些故事的原来好形式，而且实际上改善了它们。”^①

可是民歌和舞歌在艺术品质上的差异究竟有什么理由，至今还没有经过完全分析。只有辩证的分析——就是考察创作的有动力性的社会经济情境——才能得到一个完全可理解的解释。过去一世纪中许多大部头的卓越的研究都大半专注重搜集，以及歌词来源和考证。但是这种研究对于完全了解只是一个初步。理论上的欠缺不能比一位最优异的搜集家，夏浦(Cecil Sharp)的情形更刺眼了。在许多年辛苦搜集之后，他的最后结论是：英国民歌“的改变，并非由于环境，而是由于人民本身的看法有了基本变动，这变动是由于他们的发展到了一个特殊阶段”。^②环境没有变动，人民的看法如何能有变动，夏浦却没有说明。较近的理论家们倒不象夏浦那样天真，但是他们的分析大部分还是不完备。到现在为止，设法解释民歌兴衰的最有力的学说也许是一位英国马克思主义者，劳易德(A. L. Lloyd)在他的《歌唱的英国人》那篇论文里所提出的。

①原注：庞德《舞歌制作的一个新近学说》，美国近代语言学会出版品，第44卷，第627页，1929年。

②原注：劳易德《歌唱的英国人》所引文，第52页。伦敦，1943年。

劳易德指出民歌的功用性质以及它与物质情境的密切关系。他指出民歌如何在人民生活方式方面经济的和社会的变更的触动力之下发生变动。在每一阶段，民歌表现着人民的旨趣或冤屈。从留存下来的民歌看来——的确，这些还不是最后结论的确凿根据——十八世纪以前，恋歌在占优势，这是作为农民艰苦生活的一种调剂。不过在十四世纪农民反抗期，唱的歌有些是抗议性的。这些早期的民众也唱些历史性舞歌，以及僧侣歌，嘲笑统治权力的讽刺歌，嘲笑僧侣在性爱方面小罪过的歌，在基督教题材之上涂上一些异端原始思想的歌。在十八世纪当工业革命还没有起来以前，英国生活还比较稳定。当时民歌中出现了卖弄情感的作风，活叶歌^①的腐化影响，以及颓废古典主义对于农民所抱的那种不自然的牧歌式的观念^②，都对这种作风火上加油。可见出当时征候的又有许多关于放牛儿的歌——他和一个富翁的女儿恋爱，那富翁要把他弄走，就把他骗送到另一个地方去了。新闻报道在当时民歌里也很流行。

但是到了十八世纪中叶以后，一个剧烈的变动发生了，恰和工业革命的来到同时。农业生活弄得飘摇不定了，由于农民流到工厂，农业经营经过资本化。大地主倾向吞没小农，农业劳动者变成无依无靠，被迫进工厂。乡村生活的不安定就反映于拐骗歌和私生子歌的突然兴起，偷窃很流行，惩罚也很严重——这就产生了一些偷窃歌。第一次有了以暴烈罪行为题材的歌，这是很特色的。当十九世纪逐渐推移下去，工业制度把平民的根掉翻了，

①民歌本是口头流传的，后来有人把它们印成活叶贩卖，有如中国市摊上的唱本。

②十八世纪诗和小说爱用农村背景写贵族人物，把朝臣侨装成牧羊人，把贵妇人侨装成牧羊妇，这叫做牧歌体。这种对于农民的看法当然是不正确的。

把他们从产生民歌的那些行业中推出去了，使城市娱乐比较容易得到了，把教育和报章阅读推广了，最后，把留声机，无线电和电影带给他们了。由于这些情境的结果，民歌就迅速衰落下去，一天厉害似一天，它被所谓“通俗”歌代替了。

衰落的过程在行业歌或工作歌的情形中是很明显的。由于十九世纪中工业技巧的迅速变更，这类歌就死亡了，不再是生活中的活着的紧要部分了。纺织厂代替了纺车，纺织歌就死亡了。收获机代替了镰刀，收割歌也就不能留存了。汽车代替了马车，车夫就不再唱从前轻摇轻摆的马车夫所唱的歌来减轻路上的闷倦了。海歌的大时代是快帆船的时代，从1815—1860年，那时候，扯挂船帆或推动绞盘都是应和着节奏相称的歌调去做。在他们不轮班的时候，水手们就在船头唱恋爱歌和家庭歌来消遣时光。到了1860年以后，汽船把快帆船赶出海面了，挂帆歌和绞盘歌很快地就死亡了，因为没有那种功用了；至于船头歌则逐渐变成每个人在家里唱的那些杂耍场中的“通俗”歌。自从射鱼枪应用了，捕鲸船成为飘流的工厂，捕鲸歌也和其他工作歌遭同样命运了。

同样的基本力量，对于娱乐性的民歌发生了同样的影响。娱乐的民歌尽了一个重要的社会功用。在工业制度还没有打破乡村生活的孤立以前，唱歌和跳舞是列在乡下人少数娱乐方式里面的。它们是有功用的，因为它们满足了打破乡村生活单调那个重要的需要。娱乐的民歌的兴衰可以拿叫做“戏会”(play-party)的那种独特的美国民间形式的比较短促的生命来说明。^①在十九世纪后半期，美国人口西移，到达柯搭斯(Dakotas)和尼伯拉斯卡(Ne-

^①原注：波特金(B. A. Botkin)《美国戏会歌》，《尼伯拉斯卡大学论文丛刊》第37卷，第1—4页，1937年。

braska)那些辽远的新区域。在铁路和公路还没有从较开通的区域带来一些快活的玩艺以前,这批人就完全一切要靠自己。这些移民们随身带着的不仅有一个口传的民歌传统,而且还有老式正规的宗教,把跳舞和玩乐器都当作罪孽禁止。但是年轻人们是不能没有娱乐的,于是就造出“戏会”,在教会禁令范围以内,去发泄他们的不可压抑的兴致。他们造出一种“游戏”,其中歌唱代替了乐器,正式跳舞和一般游戏中一些成份混合在一起,成为一种不是“跳舞”的玩艺。“戏会”本是为全体集群而设的,但是实际上老年人和小孩只旁观,年轻人们才参加游戏。歌的词和调都根据传统的民歌,改变一下,来适应地方兴趣。波特铿(B. A. Botkin)写道:“尽管有音无义的语句,重复,歌尾叠句(这些是运动歌的骨骼)在里面占最重要的部分,这些‘戏会’也包含不少的关于参加游戏人们的背景和旨趣——即移民时代农村美国人的希冀,活动和性格——的戏剧性的描写。它们的现实与荒唐的粗野杂拌——孩子气的,滑稽的,奇形怪状的,带讽刺意味卖弄情感的——是美国边界的一种产品。”^①从此可知,“戏会”在极端孤立的情境之下供给了娱乐,而它的形式是由传统的民间成份和那集群中宗教禁令两种因素决定的。到了铁路,公路,邮局,电影,留声机和无线电把一些标准化的商业娱乐带到这些辽远区域了,“戏会”的风气也就迅速地衰替了。

由此可知,我们拿来当作典型民间艺术的民歌,显出阶级社会中真正人民艺术的一般特色。民间艺术为普通人民的利益服务;它的题材起于他们的日常生活;人民作为参加者而不只是作为旁

^①原注:波特铿(B. A. Botkin)《美国戏会歌》,《来勃腊斯卡大学论文丛刊》第37卷,第5页,1937年。

观者来使用它；它的个别宣扬者由人民本身中出身。总之，民间艺术是人民所有的，由人民作的，为人民用的。

民歌的技巧使它容易了解，容易歌唱。民间艺术和有文化修养的艺术在技巧与题材上都显然有分别，这是可以预料到的，这两集团人的兴趣和训练本来不同。一直到比较近的时候，甚至到现在还多少是一样，普通人民被剥夺去创造和欣赏有文化修养的艺术所必有教育和训练。因此，民间艺术基本上是社会中被落后被压抑的一部分人的艺术。这决不是说民间艺术就低劣些，只是说它和有文化修养的艺术不同。民间形式都倾向于简单易懂，但是这也并非说民间艺术作为艺术来看不够精工。例如典型的舞歌章有四行，每行有四个先轻后重的音节，隔行押韵。^①再例如典型的踏步舞歌章还更简单，首行在第二、四行各重复一遍，第三行是答语。乐调的形式也一样简单。这种简单是民歌口头流传所需要的。民间歌唱技巧不现人身分别^②也起于这种简单。民间歌者沉浸在歌的故事里去，并不在效果上尽力，听一听真正民间歌者，象国会图书馆档案库所存的录音，就会明白这一点。要显出特殊民间技巧，再好不过的办法是拿同一首歌，让真正民间歌者唱一遍，再让有雕琢气的演奏者，例如意夫斯(Burl Ives)或本费特(Dyer-Bennet)，唱一遍，然后把它们对比一下。民间歌者的口音是没有受过训练的，用乡间老规矩的朴素的音调。这里引一段描写美国民歌技巧的话：“民间歌者不唱全音或半音，往往唱全音半音中间的音；滑溜的高低起伏，突然来的复唱，声音的

①西方有规律的诗分章(stanza)，章有定数的行(lines)，行有定数的音节(feet)，每音节以字音轻重先后排列为准。最普通的舞歌是四行，韵格以a b a b表示。每行四轻重节，以— — | — — | — — | — — |表示。

②口吻不专合某个人。

急转和荡漾，以及特具风格的音调，这些几乎成为民间风格的精髓。”^①民歌的简朴真诚和生动有力对于近代城市人虽有一种特别吸引力，而很自然地不带矫揉造作气地欣赏这种歌的还是普通人民，在普通人民中它才兴旺，因为它直接反映他们的生活方式。

但是民歌并不“纯粹”是人民的产品。因为民间艺术并没有紧紧地封锁起来，不让有文化修养的艺术接近，正如普通人民不是绝对地和他们的统治者分开一样。民歌的词和调无疑有一部分是从吸收有闲阶级艺术的一些成份来的。例如舞歌的形式和词藻无疑地是根据有雕琢气的诗章形式，虽然它的意象和引射是从民间生活得来的。在舞歌达到民间以后^②，一些上层阶级的特色或许还留存得很久。有许多舞歌，例如以“听啊，所有的活泼的少爷们”起头的那首《北方的起义歌》就是上层阶级起源的，由宫廷歌师制作的。许多古典引射和上层阶级特色在美国民歌中还可以见出。但是在民歌的鼎盛期，贵族根源的舞歌都改变过，用常见的本地方和本阶级的名称和情境来代替原来上层阶级的内容。在美国许多来自英国的传统舞歌中就可见出这一点。民歌也从无能的城市抄手所出的印本的侵入而受到严重的损害，这从十六世纪活页舞歌就开始。原来生动的口传的民歌一经印行，就被这种商业牟利弄成卖弄情感的庸贱的，但是到它们由印本传播再回到口传了，它们就恢复了几分原来的活力。无疑地，民歌的印行确实有降低民间文艺趣味的倾向，但是也并没完全破坏口传的过程。把活的民歌几乎杀尽的是十九世纪末工业制度的胜利。

①原注：唐恩斯(O.Downes)与西格马依斯特(E.Siegmeister)《美国歌库》，第20—21页。纽约，1943年。

②舞歌本起于宗庙祭典。

正象民歌含有上层阶级成份的残余一样，它的听众也不只限于普通人民。民歌虽主要地是人民的表现，拿劳动人民当作主要的听众，却有许多证据证明上层阶级也欣赏它们。中世纪后期尤其是如此，当时新兴的资产阶级暂时和下层阶级联合，来反抗封建贵族。两阶级旨趣的这种暂时联合就酿成了民歌的大风行，民歌其实是当时全部音乐文化中一个主要的成份。斯大林写道：“在资本主义的初阶段，无产阶级和资产阶级之中还可以说得上有一种‘文化的团结’。但是当大规模的工业发达了，阶级斗争逐渐尖锐了，这种‘团结’就开始消溶去了。”^① 这话可以适用到十六世纪末，当时英国资产阶级已经战胜封建制度了，就日渐尖锐地和下层阶级分离开来，在文化上也背弃他们了。可是上层阶级仍继续以“游贫民窟的气派”唱民歌。有好几个世纪中圣诞歌，民歌的一种，被所有的阶级唱着，因为这些歌有“普遍的投合力，这反映从古以来的在冬天皆大欢喜中^②阶级分别的松懈”。^③ 十八世纪艾迪生(Joseph Addison)^④在英国乡间旅行之后，推荐民歌，(说)它们虽是“普通人民的娱乐”(还值得推荐)，因为它们有“怡悦心神的能力”。但是事实仍然是：民歌表现普通人民的需要，因此普通人民是民歌的有决定影响和有形成作用的听众。而且劳动人民的阶级关系变革了，民歌也就随之改变。

因此，民歌是人民所有的，人民所作的，它是普通人民对于他们的日常需要和愿望的一种美感的反应。但是他们的生活方式

①原注：斯大林《马克思主义与民族问题》，第37页。纽约，1942年。

②庆祝圣诞。

③原注：谷林(R.L.Greene)《英国古歌》第110页，牛津，1935年。

④当时英国散文家，《旁观者》的编辑。

中有什么特殊情境，可以拿来说明民歌的性质呢？作者愿提出一个学说，认为解释的理由在地理孤立和文化孤立（这些又基于社会经济情境），在这两者之中，文化孤立是更较基本的。

一直到近年以来，大多数人民不是没有机会接近文化中心，就是社会情境和物质情境不让他们享用文化。在另一方面，贵族和地主绅士们的家在地理上虽是孤立在乡间，有文化修养的艺术却仍存在，因为他们有办法弄来艺术家们，教师们，书籍以及图画样本。他们又能偶游城市，以便和文化中心接触。农民们就没有这一切方便，要美感的表现就要全靠自己。在工业情境下，民间艺术和民间传说在城市里存在，这却不能拿地理孤立来解释。这无宁要用文化孤立来解释，城市中和工业中普通人民不能享用到人类的文化财富。但是当工业制度日渐蔓延它的完全统制到城市和乡村——到乡村由于农业的资本化，运输的推广，以及技术的发达——地理孤立和文化孤立就都消除了，民间艺术也就有失掉它的活力和生气的趋势。距离作为一种造成孤立的因素，是被贯通全国的运输方便缩小了。在工业资本主义下需要更多的受技巧训练的工人，于是教育和训练也推行很广了，阶级移动^①也变容易了。随着留声机，无线电，大量出版和通俗娱乐，大量生产制把劳动人民带到市场去光顾各种各样的商品，连文化商品在内，到了一个空前的程度，于是填满人民美感生活的无宁是“通俗”艺术而不是民间艺术了。所以这一切互相错综的现象——它们的原因是工业生产方式下人民的社会情况——就敲了民间艺术的丧钟，使它不复是人民的活的表现了。

把文化孤立看作活跃的民间创作的基本条件这一个看法，遇

^①从一阶级转入另一阶级。

到一个最严重的考验，这就是工业情境之下还有民间艺术存在。我们还仅开始看出民歌能在工业情境之下存在。一直到近几年以前，民俗学者一般认为民歌完全是乡村的东西，但是特别是美国一些研究工作把这个看法推翻了。在英国方面十九世纪早期，卢德帮^① 毁坏机器的工人们中间就有民歌，他们造些歌来侮谩开始风行的机器。十九世纪受残酷剥削的英国工厂工人也做了一些不很高明的歌。不过工业民歌存在的最充实的证据是美国方面的工业民间传说的研究和搜集所提供的。很重要的一批舞歌和民歌是围绕着美国几大运输路线的建筑和使用而生长起来的。关于1825年左右开辟的伊利运河(Erie Canal)就有许多歌留存到现在。贯通全美的几条铁路的建筑也产生了许多民歌和舞歌。其中有些是有节奏的工作歌，唱来使填石锤钉的工作轻松一点。有些关于火车翻车的歌很风行过，其中最有名的是《凯色·琼斯》(Casey Jones)。

最广布而且最知名的工业歌也许是那些歌咏神话式的黑人约翰·亨利(John Henry)，号称“驱钢人”的。这些故事歌象征拿人的天然气力和机器角斗，当机器迅速地在代替手力劳动的时候。砍木料的工业也有它的神话式的英雄，例如保罗·邦扬(Paul Bunyan)，甚至到了这种工业经过机械化以后还有。采矿工业有许多关于灾难，罢工，和恶劣情况的歌。美国工人运动，尤其是国际产业工会(I. W. W.)，也造了许多民歌。这一切工业歌都是真正的民歌，因为它们都藉口头流传，在流传过程中经过改变，而且表现人民的真正的需要和旨趣。在风格和处理上它们类似乡村

^①英国工业初兴时有一批工人因为机器代替了他们的工作，组织一帮叫做“卢德帮”(Luddites)，专门毁坏机器。

民歌，因为它们也是在文化孤立情境之下创作的。

在美国最重要的艺术形式最高的城市民间音乐也许是热闹“爵士”乐(hot jazz)^①，这应该和“腊格搭门”式的(ragtime)^②嗡嗡声的温和爵士乐分开，也要和“锡锅街”(Tin Pan Alley)^③所演奏的那种勉强造作的闹乐分开。就我们所能发见的来说，热闹爵士乐是在居住城市的不识字的黑人中起源的，也许是在新奥林斯州先发达起来。就音乐情感来说，它是黑人生活的表现，有生气，不卖弄情感，却有深刻的情绪品质。爵士乐的来源是混合的，神歌，踏步舞歌，白人的进行曲和工作歌，甚至于“锡锅街”的调子，再加上也许是从非洲来的一些节奏。真正的爵士乐在基本上是一种民间表现，起于城市情境的有生气的民间音乐的一个显著的例子。在这个事例里，文化孤立由横加在城市黑人身上的压迫的情况所加深了，这些情况使黑人不能吸收西方文化遗产。

乡村民歌和工业民歌的继续存在的活力，尤其是在美国一些区域，却不能掩盖一个事实，就是在工业制度之下，民歌作为一种活的东西看，已在衰落了。在资本主义之下，不著作者姓名的非职业的艺术逐渐让位给个人主义的，职业的，商业的大量艺术。民间创作能继续存在的程度是与工业革命不完备的程度成比例的。我们已见过，十九世纪各种专业的机械化就把那些专业所产生的民歌吹灭了，大量生产的艺术就取而代之了，我们看到消遣性民歌，例如美国的“戏会”，也遭到同样的命运。这种大量艺

①爵士乐本是黑人的跳舞乐，特色是热闹，生动，滑稽。自从1919年左右传到美国，它一直在风行。

②较早的一种黑人音乐，十九世纪末风行美国，声调比较低平，温和。

③美国城市以音乐为业的人们所聚居的街，“锡锅”取其声响。

术代替民间艺术的情形，在全体民间艺术各部门，都是毫不留情地在发生。美国民歌还有继续存在的活力，根本是由于文化落后。这个结论决不是说民歌要低劣些或是要不得，这只是对于工业制度的必然后果所作的一种科学观察，这些后果的完全发展，有消除民间艺术创作所要的情境的趋势。

工业民歌的创作并不能推翻这个结论，因为仔细考察起来，许多工业民间传说会显得是一种过渡现象。最生动的工业民间传说，例如“约翰·亨利”或“保罗·邦扬”的故事，都起于工业发展的初期。许多工业民间传说都是关于拿英雄气的人的筋力来抗斗机器，这事实本身就反映由手力劳动到机器劳动的过渡。而且民间传说在工业情境之下还有活力的地方，工人们和乡村意识还只隔着一代。在工业集群中创造性的民歌还继续存在的地方，例如小工厂，小矿区，大城市里，那只是工业制度以前的生活方式的残余。热闹爵士乐虽是在城市情境之下发展的，却是一种被压迫民族的表现，这种被压迫民族没有机会去对有文化修养的艺术起成熟的文化同化作用。这些事实都指引到一个结论，就是民间艺术在工业情境之下还可继续创作，直到民众的文化孤立被完全打消为止。

在表面看，过去十年中民歌趣味的颇饶意味的复兴好象把我们以为工业情境根本破坏民间创作的看法显得不很可靠。奠这种复兴基础的是罗麦克思和巴里(Lomaxes, Philip Barry)之类先进搜集家们的工作。劳工进展管理局计划中^①对于民间传说的广大的研究工作，以及国会图书馆档案库所收的成千成万首的民歌的录音，对于这种复兴有很大的触动力。罗斯福新经济方案所引起

①见第361页注①。

的民主巨浪也提高了民歌兴趣。这种复兴于是广泛地被几种影响推展开来，这就是民歌唱片销行广，个别的民歌歌者活跃，以及象战前的“历书歌咏团”和战后的“人民歌咏团”之类左翼团体演奏民歌。这种复兴有两方面。第一，民歌日渐加入广大美国人民的可动用的文化库存里；民间音乐，如同古典音乐和耐久的通俗歌调的总目，好象已变成美国文化生活中一个永久的部分。其次，象“人民歌咏团”之类左翼团体正在设法维持民间创作，来达到工会的和进步政治的宗旨。这些团体想用种种方法来发展出一批有反抗性的歌，例如搜集全国中有反抗性的民歌，拿现时有鼓动性的歌词配上传统的民间乐调，鼓励用民间习见音调制造新乐调。可是看远一点，通俗文化的这一方面也许会要消逝。到了人类文化遗产在社会主义之下普遍流播了，民间艺术也许变成新综合中一个成份，这新综合会把民间艺术和有雕琢气的艺术两方的成份熔于一炉。

在苏联，这种新综合过程可以看出正在进行。民间艺术正在有系统地受鼓励而实际上是在空前地繁荣。不过苏联现在有这种情形，是因为苏联各邦人民，尤其是东部的，离工业制度以前的情况还不很远。到了苏联各民族彻底吸收了世界文化，他们的民间艺术就会沿着国家艺术方向去改变，在国家艺术中民间成份会很强大。这个趋势在苏联东部各共和国里的各种带动力性的国家音乐里是很明显的，这些音乐都是民间音乐与西部有文化修养的技巧和形式的综合。这样结果是由于最优秀的民间艺术家的生平所可推出的逻辑的结论。定期的全国民间艺术竞赛在苏联时常举行。在地方和区域庆会中，胜利者就送到共和国的竞赛，最后送到全国的竞赛。从这些竞赛中所选拔的最好的民间艺术家们都有机会受最好的职业训练。于是最好的民间才俊都纳到一种新的职

业艺术里去，在这新艺术里，民间艺术提升到一个较高的技巧水平。有生气的艺术创作所以逐渐离开纯粹的民间表现。

如果这过程还要继续——这象是最可能的——民间艺术就会让位给一个新型集体表现，一种从民间艺术和有文化修养的艺术双方来适合的成份的综合，反映无阶级的社会。人民自己会受到完全的艺术教育，形成一个新型听众。那时民间艺术会在共产主义社会里以两种方式发生功用。第一，民间音乐会汇合到苏维埃人民的艺术总目里去，变成文化库存中一部分。因此，传统的民歌会比从前更广泛地被人歌唱。其次，民歌会在一种新艺术综合里成为一个属于整体的因素。

一〇 大量艺术

大量艺术(mass art)^①与民间艺术之中很难划出严格的界限。它的共同点是够清楚的——都以普通人民为主要的听众，因此都有简单和明白两个共同特色。介乎二者之间有一个含浑不易分清的区域，象福斯特(Stephen Foster)^②的歌曲之类作品就该摆在这里。不过在界限分得很清楚的区域里，民歌象我们已经说过的，是由人民创作，为人民创作的。在另一方面，大量艺术或通俗艺术是由控制生产工具的人们拿来强加于人民的。民间艺术是不著作者姓名的，而且在口传过程中随时改变的，大量艺术却有一个可指名的作者，它是个人主义的，而且通常是印成定本的。在形成或改变大量艺术中，人民没有控制的作用。民间艺术与大量艺术的对立可以拿一首格什文(Gershwin)^③的歌曲和《巴巴拉·亚伦》(Barbara Allen)^④的许多异文为例来看出。它们之所以有这些异点，是由于它们所由起的社会情境不同。民间艺术是

①大量生产的艺术，不是大众艺术，看本篇所讲的就会明白。

②十九世纪中叶美国一位通俗的制曲家。

③本世纪初美国犹太音乐家，制了一些通俗歌曲，至今还风行。

④一首苏格兰古代舞歌，歌咏一位爵士爱亚伦而亚伦不爱他，到他死后亚伦才追悔的故事。这首歌有许多异文，读者可查Child教授的有名的《英苏民歌集》。

水平较低的生产发展阶段的产品，或者说，它所由起的情境使人民还不能尽量利用得到较高发展阶段的成就。大量艺术是资本主义的婴儿，运用印刷和后来的留声机无线电之类新技术媒介，来大量传播艺术。在民间艺术在人民中占优势与民间艺术被大量艺术夺位之间，有些紧要的新因素出现了。人民是从安定的农业生活方式中连根拔出来了。在乡村和城市里人民中都酿成一种文化的真空。民间艺术被扔开了。杂耍场的歌曲和一铜元一曲的恶劣歌调之类大量艺术蜂涌而来，和烧酒坊竞争，去招待让长时苦作累得精疲力竭的那个被压迫的工人阶级。各种大量艺术都是些麻醉剂。人民就成为这些劣质商品的大量市场。民间艺术对听众的关联以及它的表现听众需要和经验的能力都被推翻了，于是商业主义就成为大量艺术和它的意识形态内容的紧要的决定因素。

商业主义当然不是大量艺术所特有的，也是雕琢气的艺术的一个普遍趋势，因为这后一类艺术的听众已随着中层阶级的扩张而大大扩充起来了。象资产阶级社会中每一个文化工作者一样，资本主义之下的艺术家也在受金钱势力的支配。马克思和恩格斯在共产党宣言里写道：“资产阶级……使人与人之间，除掉赤裸裸的私人利害打算和冷酷的‘现钱交易’以外，没有留下别的联系。……资产阶级把以前一切受尊敬的，诚惶诚恐地仰视的职业所有的光荣都剥净了。它把医生，律师，牧师，诗人，科学家都变成它的出钱雇佣的劳动者了。”^①

艺术品都已趋向变成商品，和寻常用品没有分别，而它们的生产也是完全只顾到它们在市场上能赚多少钱。但是这个办法在其他艺术范围里，都没有象在通俗艺术里那样干脆地流行着，通

^①原注：马克思恩格斯《共产党宣言》，第11页。纽约，1948年。

俗艺术是资本主义者在形式和内容上都控制着的大量媒介，当作生意去做。资本主义者控制了通俗艺术，就酿成一种低级的标准化的趣味。大量艺术是替人民做的，不是由人民做的，属于人民的。

大量生产和大量听众来从大量艺术中赚利润，并且控制人民的社会和政治的思想，这就是在资本主义之下大量艺术本质的底细。人民艺术的控制就是这样落到生意人的手里，他既然出了钱，就要点戏。在较早的时期里，民间歌者就他是职业的歌者来说，是直接由人民给养的，他和他的听众还有一种私人间的关系。拿这情形和现在通俗歌写作者和他的听众的那种纠缠着的而却疏远的关系对比一下看，这种关系是由音乐出那者，广播系统和留声片公司精打细算过的。所以人民至多只能通过他们的钱包，对通俗艺术的形式和内容发生一种微弱的消极的影响。就最大部分来说，一般人的趣味是多半由花大批金钱的广告来决定的。因此，通俗艺术不象民间艺术那样，选择不在人民的手里，方向的控制也不在人民的手里。固然，民间艺术的选择经过并非有意识的，而是由于民间艺术家与人民的团结一致。民间艺术家确是人民的喉舌，而在大量艺术里，人民没有了喉舌。艺术经纪人变成一种卖口技的，通过他雇用的艺术家们，替他们歌唱。因此，大量艺术是横加到人民身上的，不能表现人民自己的需要和旨趣。它不是人民的表现，而是对人民的剥削。

但是，这种剥削并非生意人的一种存心要做的坏事。它是资本主义之下那复杂文化情境的结果。近代技巧进步和金融机构产生了大量生产制和空前的利益远景。随着这些东西而来的是购买这类文化商品的听众——这听众的造成是由于人口流汇城市，从十八世纪就开始的农业机械化引起了乡村生活的骚动，以及由于

有了公开市场，生产者与消费者之中直接的一呼一应的关系已不存在。民间艺术传统虽然还有几分留存，它的支配力已被通俗教育推广所引起的日渐增长的雕琢气习所削弱了。一些古老的思想方式由于较科学的世界观到处在传播，也被打消了。这些发展都引起人民美感生活的变动。民间艺术先在城市民众中，后在乡村人民中，让位给通俗艺术。因为人民没有大量生产工具，他们就失去对于他们的艺术的控制力，他们的艺术于是日胜一日地处在生意操纵和利益竞争的威力之下，结果就把对于恶劣社会情境的抗议都塞死了。生意人决定着那种艺术该生产。他既利用人民的美感的好恶，就倾向要控制这些好恶发展的方向。这种情形并不是马上就形成的，而是日积月累的。现在我们正在看到这种垄断控制大量艺术的趋势所引起的最后的结果。

商业化的性质可以从活页舞歌的风行看出，它开始于十六世纪中叶的英国，当作一种通俗艺术形式维持到几百年。这种活页舞歌印在一张纸的一面，通常有木刻画装饰着。它们的文化重要性可以从对问题有研究的一位首要权威的话见出：“在马利后和伊丽莎白后两朝中，它们变成伦敦出版界的主要出版物，而且是普通人民最爱的作品。”^①有几首虽是大作家的手笔，大多数却是些文学雇用人写的。在形式上它们都摹仿传统的民间舞歌，每首标题地方印着一个熟歌调的名字，这歌调有是民间的，有不是民间的，都假定是伴着那些舞歌来唱的。有些舞歌是民间舞歌的乱窜改的本子，多数是新做的。它们所尽的功用类似现在的通俗歌，新闻纸，和政治文。它们有些叙述时事，无论是重要的或是

^①原注：尧林斯(H. E. Rollins)《黑字体活页舞歌》，美国近代语言学会出版品第34卷，第258页，1919年。

猥琐的，猥琐的一类就类似我们现在所谓“有人趣的”新闻故事。暗杀、吊死、偷窃、婚姻麻烦，怪人怪物的故事，正和政治大事以及假造的名人访问一样，就是许多舞歌的题材。另外一大类是抒情歌和恋爱舞歌。这类舞歌的社会政治的影响大到一个程度，至令1703年一位作家说过这样的话：“如果一个人被允许去包办所有的舞歌，他就不用去担心谁去制定国家的法律。”^①

一些卑鄙的人贩卖这类舞歌，唱着它们来招揽人。舞歌的主要听众虽是普通人民，各阶级人都是读者。有文化修养的人们却瞧不起这类活页舞歌，因为它迎合头脑最没有理解的，正如现时大半好莱坞电影一样，也是为着同样理由^②。生产和传播这类活页舞歌的有关人们的目标都是商业的。印刷者只关心到他所能赚的钱，作歌者只关心到他从印刷者所能取的费，贩卖者只关心到街头的销售。所以活页舞歌是资本主义的一个典型的，纵然是很早的，婴儿：它是一种艺术形式变成了一种大量生产的商品，带着纯粹的商业目的，艺术的品德就遭腐化了。在资本主义下，雕琢气的艺术在美感上要比大量艺术强，因为至少一直到过去几十年，它能吸收一些最优秀的有才具的人们。一般说来，雕琢气的艺术有比较富裕的听众，他们比较能花钱去找较好的艺术。活页舞歌作者们赚的钱很少，但是艺术家们鄙视它们，倒不是为这一层，而是因为许多艺术家们有贵族气的偏向，所以瞧不起这种与劳动阶级有联系的特别通俗的艺术。结果是这种活页舞歌是主要地由凡庸作家来运用的一种商业的艺术形式，这批作家拿以为可以畅销的货来供应劳动阶级。城市民众的生活飘荡无根，他们又缺

①原注：尧林斯(H. E. Rollins)《黑字体活页舞歌》，美国近代语言学会出版品第34卷，第258页。

②赚钱。

乏文化教育，这些情形养成了不高明的趣味。乡村民众虽也有这些文化缺陷，他们的艺术却不是无根的，民歌在资本主义产生之后，还继续存在过一些时候。这种商业化过程一旦开始之后，就巩固了一些低级趣味的倾向，使它们绵延下去，一直到活页舞歌让位给黄色新闻和杂耍场的歌舞。总之，活页舞歌是资本主义之下为人民的艺术经过商业化的一个有启发性的例证。

在新商业社会里有一些旁的通俗艺术形式也起来了。例如十六世纪一种新的通俗戏剧形式，叫做“艺术喜剧”(commedia dell'arte)，起于意大利，传遍了欧洲大陆。这种戏剧虽是受一切阶级的恩护，却首要地向劳动阶级找生意的。一套固定的老角色，例如哈列贡(Harlequin)^①，普契费拉(Pulcinella)^②，“小花脸”(通常是仆人)，坏蛋的西班牙船长之类，穿插在许多恋爱私通的情节里。演员们只受到情节的大纲，在戏剧的滑稽打诨的过程中，临时添插一些话语。这种“艺术喜剧”当时大受欢迎，作为雕琢气的戏剧的配色，供应着城市民众。

此外，资产阶级经济的生展把许多劳动阶级分子吸收到中层阶级里，这种阶级的流动渐渐把中层阶级听众和大量艺术听众的界限弄得含混不清。十八世纪出版业的推广产生了通俗文学，所以到了十九世纪，人民大众变成读者群众的一部分，有他们自己的文学，这个运动终于产生现代的软性刊物。

工厂制度的发展和生活的机械化，对真正的民间创作给了最后致命的打击，同时也替卖弄情感的肤浅的娱乐打开了门路。长

①意大利滑稽剧里常见的角色，有些孩子气的混沌，漂亮，有点聪明劲。常在恋爱，常惹到麻烦。

②鹰鼻驼背的矮胖的丑角。

久工作钟点剥夺了大众的任何闲暇，把他们弄得精疲力竭。他们被弄成不适宜于认真的艺术，只准备着接受猥琐的娱乐，而这就由轻佻戏和杂耍场歌唱马上供应来了。大量生产所引起的手工艺的衰落渐渐把大众的创造力弄干枯，大众就变成机械的机器看守者了。莫里斯^①的艺术与手工艺运动是对于普通劳动的机械化所提出的一个抗议，但是他的解决方案却是一种行不通的回原到中世纪的手艺。无计划的工业制度的指南针不是真正需要而是利润，民众需要受到利用而不是得到满足。劳动阶级虽是为它的经济权利而斗争，却不很明白它的美感生活在被利用，更不消说反抗这种利用，除掉社会主义者的圈子。

没有人比通俗艺术行业中人更清楚地知道通俗艺术是商业生产品到了什么程度，这些生产品是由它的所有主，生意人，所定的标准来细加调配的。这所有主只准生产和处理他以为可以销售得最快的，不触犯他的市场中某一部分人，而且不会引起人民作社会反抗的那一类题材。结果产生了一种不真实的艺术，存心要避免紧要的问题，或是至多也不过对紧要的问题作一种歪斜的没有效果的处理。艺术生意人存心地找出一些有轻易迅速投合力的题材和技巧，替这样产生的肤浅的逃避性的腐化的艺术辩护，他说，群众“需要”什么，他就给什么。由于拒绝生产“可引起争端的”，或是批评现状的东西，艺术生意人对大量艺术也就运用一种严厉的审查权，压抑听众不让他们有独立的思想，怕的是它会削弱对于私人企业的信任。

商业化——马克思和恩格斯在共产党宣言中说它是以“现钱交易”为一切人类活动的基础——的效果彻底地渗透现代大量艺

^① 英国社会主义者和文学家，提倡手工艺。

术了。马克思写道：“资本主义者只生产些有使用价值的东西，因为它们是交换价值的物质基层和寄托所。”^① 为了要增加交换价值，即从大量艺术工业来的利润，资本主义者造成了一切文艺趣味，尤其是通俗的趣味的，广泛而迅速的腐化。结果是美感生活的一些最坏的可能性被开拓了，而广告心理很巧滑地成为我们的思想中一个不可分离的部分，而且侵入我们的日常语言了。

在资本主义之下，通俗艺术的动机既然是商业的，它的功用既然是使人民不要抵抗资本主义，垄断制的集中化的一般趋势就当然要影响到通俗艺术了。从活页舞歌随便操纵通俗趣味，到现代娱乐界依据逐条规定的计划去做，这两阶段之中的距离就可以测量大量艺术的合理化^② 和垄断化发展到了什么样一个程度。但是这个发展一般地说虽是发生堕落的影响，对于通俗趣味却也有一些益处，由于伟大艺术传播得比从前广，因为艺术也走进大量市场了。工业图案画也有几分纠正了十九世纪的趣味，因为它显得可以赚钱，它就引进几分美到日常用品里去。在资本主义世界里美术的了解和欣赏远较过去普遍，这要归功于教育，博物馆，以及廉价艺术图片的散布。由于印刷的发达，尤其是廉价翻印书的发达，文学古典名著也比过去流播得广，虽然无价值的东西也是空前地畅销。无线电和留声机传播了一些对于音乐的知识 and 爱好，使音乐的趣味现在达到一个高峰，同时也附带着爱好卖弄情感的通俗歌的腐败趣味。但是纵然抛开这连带的腐化作用不说，这个有利的发展距离现代有效率的大量生产所揭开的种种可能性还差得很远，大量生产所揭开的无限远景是人民大众能大量地分

①原注：马克思《资本论》，第1卷，第166页。

②所谓“合理化”(rationalization)是资本主义经济调节生产消费平衡，集中垄断的措施。

享人类美术遗产。

雕琢气的艺术——一些需要几分训练和经过修养的敏感的艺术——的听众虽是在比例上比过去或许较广大，它在全部人口中却仍然占少数，而这少数人是分散在各阶级的。但是这类艺术既需要一些花费和训练，它们的听众绝大部分是从中上层阶级来的。在另一方面，据稳当的估测，大量艺术——如电影，无线电娱乐节目，通俗音乐，以及各种小说和滑稽剧——的听众在全体人口中是随在都有的。不过这种听众大多数却是劳动阶级，因此形成这类艺术的“通俗”性。通俗艺术与雕琢气的艺术的界线已日渐不很分明，由于雕琢气的技巧逐渐应用到大量艺术，为人民大众所熟习，而且双方听众都不限于一个阶级。在大量商品的情境下，有一个把文艺趣味拉平的倾向，所以富人和贫人的电影偶像是一样，碰巧成功的乐调在年青的资产阶级分子和在年青的无产阶级分子中一样风行。

笼罩我们全部通俗文化的是电影，而这是因为一个典型的资本主义的理由：有了最大的投资和最大的听众，它在一切大量艺术中是最大的赚钱生意。象一切大工业一样，它正在逐渐集中化和垄断化，这就是说，由一个小集团的金融资本家在事实上完全控制着生产和分配，并且严格控制着所表现的思想。在美国，五个大生产公司制造几乎所有的长片，管有或是控制多数电影院。结果电影工业的支配者不是艺术家或是对文化有知解而且能爱护的人们，而是银行家们和有不动产的人们，这批人首先关心的是增加利润和维持统治的资产阶级的意识形态。但是他们的控制并不限于电影，因为电影在历史中是一种最能兼容并包的媒介，在它的庞大繁复的技术里，实在包括一切艺术和工艺。所以电影的

趋势是推广它的控制到正式戏剧，到音乐和文学。剧本和小说常是写来准备卖给电影公司，而出版家和戏院导演人们都与好莱坞有密切的联络。每家电影公司都有它自己的音乐出版所，而所有的通俗歌出版者和留声机公司都和好莱坞密切联系着。在这一切互相关联的生意关系之中好莱坞占着统治的地位，所以它控制着各种大量艺术的大部分出产。还不仅如此，好莱坞用骇人听闻的薪金买雇了音乐、文学、戏剧、图案画和照相术各界的艺术才能最好的人物，雇来以后，就发号施令地叫他们做什么，连细微小节也要过问。把文化才能化归金钱的标准去使用，在旁的地方都没有象在好莱坞现得那样粗暴。

电影既然是由金融巨头所控制的庞大的垄断生意，多数人的真正文化兴趣就难望由电影来服务了。在技术上，由于美国技巧方面的才能，美国电影已经达到迅速的惊人的进步。但是这种非凡的技巧只是替电影的空洞、干燥、愚笨、反动的内容涂上一层糖衣。电影制片者说群众“需要”什么他就给什么，另一说是这种电影要完全由制片者负责，这两个看法都是同样过分简单化。因为在这问题上我们所应付的是下列一套交互影响的情境：资本主义所产生的心理，美国民众的教育水平和本质，天主教僧侣的影响，最大利润与最少冒险的生意经，控制政治思想去支持利润制度。因此我们所应付的一种社会情境是太繁复而不是由某一集团人所能完全控制的。同样地，资本主义制度本身的施行是不分人格的^①，所以任何个人或团体对它的施行都只有一定限度的责任。这种情形指出了资本主义与社会主义的紧要分别：在资本主义之下，人民是他们不能控制的一些力量的牺牲者；而在社会主

① 制度机械地在动，对你我他都是一样。

义之下，各种社会力量都是由人民组织、计划和支配的。

二十多年以来，美国电影的内容都是逃避现实。这句概括话的极少数例外是非常刺眼的，所以它们只显出这话是千真万确的。不得罪全世界电影听众中任何一部分人，连反动派和法西斯蒂者在内，这个生意上的“必要”就酿成极端空洞。一个无头脑的没精打采的“埃罗斯”（Eros）^①是好莱坞的统治尊神。但是这只是贪婪的牟利和维持资本主义意识形态的一种假面具。人民的真正的物质和社会的情境很少受到忠实的描绘。人民的各种问题也没有遭理睬，除掉很稀罕的影片，例如《愤怒的葡萄》（The Grapes of Wrath），或是较近的《四面开火》（Crossfire）和《君子协定》（Gentleman's Agreement）。要是从电影来估计，美国人平均工资每年有一万美元。从普通劳动人民所穿的衣和住的房子看，好象是他们所赚的工资要比他们真正赚的多四、五倍。好莱坞对于许多民族都横加诬蔑，例如黑人。它用一些不真实的套板角色来代表认真的文化工作者，引起对于学生，教师和艺术家的鄙视。它也倾向于怂恿妇女不就职业，用讥嘲或是旁的方式。罗斯通（Leo C. Rosten）曾提出一批问题，函询一百四十一位电影作家，从他所得的结果可以很明白地看出电影作家们自己对电影怎样想。几乎凡是加评论的作家们对于制片者的领导，电影故事的独创性和对现实的关系，影片，故事，和题材处理的情形，以及制片者和电影公司经理们的检查和监督之类问题，都表示一些很坏的意见。^②

好莱坞对于全世界的一般人的心理，正如对美国的一样，所

① 希腊神话中的小爱神，一个盲目的恶作剧的小孩。

② 原注：罗斯通《好莱坞》，第403页。纽约，1941年。

生的影响是无法估计的。在第二次世界大战中几百万的美国兵在世界每一个角落都见到好莱坞电影的反映。共产党宣言的预言在带着报复的意味在电影方面实现：“替生产品找常在扩大的市场的需要，驱遣资产阶级在全世界到处奔走。……资产阶级藉开拓世界市场使每一国度的生产和消费都具有世界性。……在物质生产方面如此，在脑力生产方面也是如此。各个别国家的脑力创作品都成为公共的财产。民族的片面性和狭隘性日渐成为不可能，从许多民族的与地方的文学之中生出了一个世界文学。”^①如果马克思现在还活着，他就会加上“一个世界电影”。因为艺术的国际化不仅传播了伟大艺术，也传播了腐化的大量艺术，例如许多美国影片。好莱坞的效果是在全世界各部分加强低级趣味，并且产生肤浅的反动的思想形态。除开许多艺术弱点（仅管它有油滑的专门技巧）不说，电影在尽量地利用卖弄情感的心理和逃避主义，而且提倡基于综合的，歪曲的资产阶级的各种社会关系所形成的一些虚假的浅陋的价值。

甚至连拉斯基(H. J. Laski)对于大量媒介的意识形态内容的笼罩一切的重要性，也曾经很精明地形容过。他写道：“把要揭开给美国人看的那幅情景描绘出来所用的工具大半都已成为一支大企业。……全面图画의 投射角度是经常大加偏斜过，以便支持既得利益，反对美国原来当作独立国出现所拥护的那个民主传统。……宣传——就用作说服听众接受某些价值而抛弃另一些价值的意义来说——在多数影片中是含有的。”^②拉斯基提出几项假定是控制电影的人们所用为指南的：多数听众要逃避他们的单

① 原注：马克思恩格斯《共产党宣言》，第12—13页。

② 原注：拉斯基《美国民主》，第21,22,682页。纽约，1948年。

调无聊的生活，要把自己和一个不真实的惊心动魄的戏剧主角幻想成为一人；他们以为“美国生活方式”是顶好的不可侵犯的。拉斯基又说：“一般地说，电影工业是什么都怕，怕一切已成立的制度，怕社会试验，怕批评美国现时风俗。它是站在资本主义者方面反对有组织的工人阶级的，可是它也小心翼翼地不要得罪勤劳的个别工人。它很少提到社会改革的重要。……总之，美国电影所根据的中心原则有三方面。它一部分是不言而喻的现状保卫者。它一部分是坚持进步起于个别改良那一个主张。尤其重要的它是情绪对于理智的胜利，这甚至于到了一个程度，只有情绪在被加紧地利用，不留一点余地，让理智可以自动表现。”^①

拉斯基所形容的电影内容模样在一切大量媒介里都是相同的。通俗歌，我们的文化中一个非常重要的成份，也是一个明目张胆的商业产品，存心要避免认真的意旨。象一切通俗媒介一样，它的目的纯粹是娱乐，小心谨慎地避免社会问题，首要地是由无线电，电影，跳舞乐队，仿音箱和活页歌曲传给群众的。象电影情形一样，通俗歌的经纪人尽量不肯冒险。在实际上这就等于存心把歌的题材限制在恋爱和“新奇节目”的范围里。要避免可引起争端的以及可以“得罪”听众中某一部分人的东西，这种用意发生很大的控制力，以至在第二次世界大战中，歌中提到德国人的都不允许，因为怕得罪德国种的美国人。生意人也不准有反对种族界限的歌。在第二次世界大战中，有些成名成功的歌曲作家想出版一些反对种族界限的歌，但是出版家们拒绝了。只有死板一律的卖弄情感的恋爱歌，音节依呆板规律的，才通得过。新试验是遭严禁的。象电影一样，歌也避免日常现实情况，假定人民

^① 原注：拉斯基《美国民主》，第688页。

大众都在远比实际高的生活水准下过着。在经济衰落时期，歌都在提倡一种思想，以为唯一大事是恋爱（例如格什文的《我歌唱你》集中一首歌是在经济衰落顶点时写的：“天倒下来谁管，只要得到有征服力量的爱人”）^①。目前有才干的作家和制曲家都去做通俗歌的生意了，歌的趣味算是有限度地改良了一点。但是艺术家们不准自由创作，这也是一样明显的事实：艺术家正如看守机器的工人一样，要依生意人所定的严格条例去限制他们的创作。他们必须避免批评社会制度。

黑人的影响在通俗音乐中占主要的地位，尤其在这方面，我们可以见出艺术商业化对于艺术的破坏力。黑人“爵士乐”是美国对于音乐的少数贡献中的一种，但是它的发展是由转变为商业形式而庸俗化了。在本世纪二十年度，爵士乐调很风行，但是白种人把它改变成为一种无生气的炫耀的，从音乐观点说是干燥无味的形式。他恰恰把爵士乐之所以成为真正新颖的音乐表现形式的那些特色一齐抛除了。他把它的特殊音调降平，把它从对立旋律形式（contrapunctual form）变成谐音合奏形式（harmonic form）^②，由于不让个别演奏者起创造的作用，而这却是爵士乐的特色。他拿一些集体创作的肤浅的安排来代替，再加上一些浮华的无关音乐的装饰，凑合起来就放出一大串卖弄情感的声音，我们一直都在这种声音中淹住。他收买了一些最大的爵士乐的创作者，例如比妥伯克（Bix Beiderbecke）和提嘉敦（Jack Teagard-

①原文夹杂美国俗语，这只是意译。

②依音乐发展的次第，最原始而单纯的是“旋律”（melody），其次是“多音合奏”（polyphony），把两个或两个以上旋律摆在一起合奏，再其次是谐音合奏（harmony），把几种旋律纵横错综起来合奏成为一个谐和的整体，所谓“旋律对立”是用两种不同的旋律对立起来合奏，在发展上仍属于“多音合奏”阶段。

en),把他们的道地的爵士乐演奏禁压住。于是他所倡导的那种风气就完全征服了音乐界,使爵士乐演奏者不得不服从他的技巧来谋生活,或是被赚大钱的远景诱惑去了。一位有大本领的爵士乐的铜箫奏手,特契麦克(Frank Tecchmaker)的埋怨话是典型的:

“我不知道我们今后是否还能靠演奏热闹爵士乐过活?”象真正的艺术家们一样,这些演奏者都想用他们的媒介来创作,可是经济需要逼迫他们替被诱骗的市场主顾演奏商业的爵士乐,使他们很伤心。阿姆斯特朗(Louis Armstrong),也许是所有的爵士乐演奏者之中最大的一位,不行时了,这就象征着爵士乐调的商业化。

另外一个大量媒介,无线电,是几乎完全利用来作广告的用处,不是为人民的真正需要来服务。前任联邦交通专员的舵尔(Clifford J. Durr)把这情形说得很简单扼要:“日渐来统制无线电用途的人们取得那用途而简直不对群众负责,而只对有货品或是对‘美国生活方式’抱有某种思想,要雇用他们来推销的那些主顾们负责。无线电正在变成主要地是一种广告媒介,它的制造是由广告家和广告公司取到手里,这批人在奴化文艺之神来达到他们的目的。”^①这里只能举几件事实来证明无线电完全隶属于广告。在1944年里,哥伦比亚广播公司——这是美国的和国际交换的无线电网——的全部生意中约有四分之一被四家广告公司控制住。在同年里,这全部无线电网的一半的商业时间是由药品,化妆品,食物,饮料等工业花钱占用的。在同年十月里,八百三十四座无线电台所雇用的作家和卖货人在数目上成三与四之比,在薪金上成一美元与二美元三角九分之比。^②

① 原注:舵尔在1945年9月26日在纽约基督教论坛所发表的演说。

② 原注:韦克特(D. Wector)《空中公共领域》,《礼拜六文学评论》第29卷,第6页,1946年5月18日。

这样一个大媒介被广告控制住，有一些结果可以从所谓《肥皂歌剧》(Soap Operas)看出，叫做《肥皂歌剧》，因为它们主要地是由肥皂公司和药品公司主持的。《肥皂歌剧》是一种无线电广播的连载的故事，每天放十五分钟，每周放五次，都在白天里。这种可鄙的艺术形式之风行，可以从这个事实见出：每天听它的有两千万美国妇女。它是“从来未有的最普遍的一种大量娱乐的形式”^①。国家广播公司和哥伦比亚广播公司每周有五天中从早八点到晚六点的时间中一半花在《肥皂歌剧》方面。这些公司从《肥皂歌剧》获得它们的白天收入的百分之六十六，它们全部利润的五分之一。因为妇女是它的主要听众，《肥皂歌剧》中好角色通常都是女人，坏角色都是男人。这些歌剧最好的不过是“又长又臭的裹脚布”，最坏的就是“精光的令人发呕的病态”^②。这东西是呆板的，完全没有独创性。劳动人民在肥皂歌剧看，是不存在的。它避免有社会意义的东西——在它不是完全反动的时候。象在一切商业形式里一样，人民的真正问题和需要是没有照顾到的。艺术才能的娼妓化不能比肥皂歌剧的情形更坏了。广告家们说妇女们爱这玩艺，这话由农业部的一个报告反驳过，据这报告，美国农村妇女虽有一半人听它，只有四分之一的人顶喜欢它，有四分之一的人顶讨厌它，剩下一半人没有什么坚决的意见。事实是这样，听肥皂歌剧在养成一种习惯，家庭妇女们听它，是因为白天无线电里没有较好的东西可听，也因为“她多年听惯了这类无聊的东西”。^③

① 原注：《肥皂歌剧》，《时运杂志》第33卷，第119页，1946年3月。

② 原注：同上。

③ 原注：同上。

和电影，通俗音乐，和无线电在一起的是印刷文字，它也是资本主义下的一个主要的大量艺术媒介。语言是心理品质的一个敏感的记录机，商业主义已影响到我们的语言，大部分是通过广告。从前所认为“精神的”，所以不带金钱打算的东西，现在也遇到生意人的手伸来了，用意很明显，要把它们当作商品去“卖”。结果是语言的腐化。有一位重要的广告经理的话把这种商业价值与文化价值的混淆表明出来了：“宣传就能售卖。各种行会把集体的讨价还价卖给国家了。他们还得继续卖国家的利益给我们。我们很少有人会有宗教，如果宗教没有卖给我们。我们买宗教，因为牧师们卖它给我们。”一切活动都和赚钱是一件事了。一位语言学者曾指出这种倾向对于诗的影响。他认为近代诗的晦涩是由于这种表现于语言方面的心理腐化。他说，广告和诗用同样的技巧，因为它对语言作同样的象征的集中的运用，就是一种“拿消费品诌诗的工作”^①。他于是指出“无所为而为的诗”(disinterested poetry)和“买卖诗”(venal poetry)的分别，一是正式的诗，不是创作来卖钱的，一是广告，明目张胆地写来售卖的一种东西。这种“买卖诗”已经偷偷地钻进我们的语言 and 我们的思想组织。哈雅卡瓦(Hayakawa)写道：“历史上从来没有象现在这样情形，带一股热情，欢欣或信仰来说一点话而没有显得好象你要售卖什么的危险，就非常之难。……买卖诗人把我们文化中普通的价值符号，即表现勇敢，美，家庭生活，爱国心，幸福，乃至宗教之类符号^②都抢先买占了，为的是要售卖，这就是说，使言者得点便宜，听者受点损失，这样一来，实际上就没剩留一

① 原注：哈雅卡瓦《诗与广告》。《诗刊》第67卷，第205页，1946年。

② 符号即语言文字。

点干净的符号让无所为而为的诗人可用，除掉从《金枝》(Golden Bough)^①和婆罗门经典^②里拖出来的那些晦涩的符号；实际上也没剩留一点普通人类经验可写，除掉一些消极的心情，为《妇女家庭杂志》的既热闹而又阴森鬼寂的广告篇幅所用不着的。”^③这番话虽不能完全解释近代诗的晦涩，却指出它的一个要素。

商业主义不仅腐化了我们的语言，而且也把它的模子硬套上通俗文学，如同套上其他大量艺术一样，例如大量的软性读物工业和杂志型与书本型的通俗小说。要满足生意人所规定的条例，作家们须投合听众心理中一些最没有鉴别和理解的部分，结果就是才能的媚妓化。一般人假定低级通俗趣味是不可救药的，可是“军用版”(armed services editions)的经验对这假定给了一个严重的打击。所谓“军用版”是免费的袖珍翻印本，其中包含比例颇高的严肃重要的作品，在第二次世界大战中免费发给兵士们。这类书印的数目在一万万零五百万册以上，结果大规模地养成了好阅读的趣味。这件投机事的成功以及约在同时的二角五分钱一本的“袖珍书”翻印的正在上涨的成功，都给美国出版业一个新方向。无数万万的这类翻版书已经由五家大翻版书店发行出去了。但是这个发展也并非一个纯粹的幸事，因为这类书最好的也没有多大文化价值，而且它们接受传播资产阶级的价值，还是资本主义的意识形态的武器。其中神怪故事和描写美国西部生活的小说占很高的百分比。已经有一种趋势把独立的原版出版事业和翻版书店联合在一起，结果就要使作家们比现在更加明显地受指使。

①英国 James Fager 著，一部最有名的研究原始民族风俗习惯和宗教迷信的著作，英美近代诗人欢喜在这中间取材料。

② 近代英美诗人也很受古印度教的影响，艾略特和赫胥黎是著例。

③ 原注：哈雅卡瓦《诗与广告》。《诗刊》第67卷，第209，221页。

一个生意周刊叫做《潮》的在1945年发表一篇谈廉价翻版书生意的文章，对于书籍出版的远景露过一句不吉利的话：“现在还没有什么迹象可以见出华尔街关心到出版业，但是可以打一个平稳的赌，它将来要关心到的，如果翻版书业发展成为预期得到的大生意。”^①

这些远景似已改变了，由于战后书业市场的崩溃。书业市场受商业统制，这已经使书籍出版受严厉的限制。新作家们要出版书籍比从前更难了，迫害赤色的疯狂使出版家们吓倒了，进步的著作如果能出版，也要遭极大的困难。书籍出版业的独立性与诚实性在不断地受减削。

一切大量艺术——通俗书籍出版，电影，无线电等等——的生意人都否认他们对群众趣味有什么责任。他们说，通俗艺术是群众需要的响应。但是趣味实在不是自然而然的。它是条件制定的结果，无论制定条件的是鉴赏家是群众。趣味的实在情况是由养成趣味的那些可能享用的艺术品，吸收这些艺术品的机会，当时流行的价值，以及人民在里面过活的情境几个条件所决定的。分析到最后，近代艺术工业并没有把最好的艺术弄得让群众可以享用。养成趣味的教育和训练都要太大的花费，使资本主义社会中多数人不能办到。好趣味根本要有安定的社会情境，而这在资本主义下的人们中是不存在的。资本家的目标在快地赚钱，这就不能鼓励谨严的作品或是不太通俗的形式，这些是妨碍迅速进款的。资本家的目的在打破滞销，这就提倡一些有迅速轻易投合力的作品，因为这类作品使广告最容易做，也最成功。这种种直接的考虑都在不断地使生意人不接受最好的作品，而这些考虑骨

^①原注：《书籍出版》。《潮》第19卷，第23页，1945年8月15日。

子里还是资产阶级惧怕任何可以使民众独立进步的材料。因此，时而出现的趣味提高都大半是藉群众压力迫使生意人服从的。群众趣味低，首要地因为使群众可以得到的那些艺术品低劣。到群众看厌了，养成对这种低劣艺术的真正抵抗了，生意人就会逼得不得不改变他的产品，于是群众趣味才可以提高。

趣味有一个生理的和心理的基础。有些人们对通俗趣味抱冷酷的态度，以为它的低级是不可救药的，他们相信人民既没有理解又没有敏感来保持好的趣味，他们指现时情况为证。但是只要拿民间艺术的悠久历史就可以驳倒这种看法，民间艺术是现在公认为趣味最好的。还不仅如此，这种看法忽略了一个事实，就是趣味并非一种自在的品质，而是条件制定的产品。所以群众趣味只可以拿它作为对它是条件的那种艺术所引起的反应来解释。如果把艺术家的商业动机消去一个时期，发生民间艺术的那种好趣味就会在工业情境之下再抬头。但是这种商业主义要永远消去，只有在社会主义之下才能办到，只有在这种情形之下，艺术才有希望。

我们有各种理由相信，只要给它一个机会，群众趣味有极大的可能变好。说民众生来就不能有好趣味的论调是武断的无稽之谈。因为人类心智和敏感的巨大弹性现在已很清楚地证明了。民众已变成能适应教育，技术，和工业各方面新颖复杂的发展。现在一个普通人的知识范围比起两百年或两千年以前人的心知情形，是可惊人的。普通人都具备一套技巧和科学的学理，过去最大的天才也梦想不到的。这种发展限度是无法预测的。群众审美感觉也变宽变深了，但是有些起落不定。科学和技术的通俗教育需要在工业的实证场所里接合现实，而通俗艺术却不幸用来走恰恰相反的方向。推进技术教育和发明的那些同样动机，即利润与资产阶级制度的维持，逼得艺术有脱离现实的趋势。但是没有什么理

由可以说民众一定不能感受严肃的有训练的艺术。工业制度所揭开的有文化修养的好的群众趣味的种种可能性是可以实现的，只要一旦在社会主义之下商业艺术的动机都被消去了。

一一 法西斯主义下的艺术

各种大量艺术的形式和意识形态内容都听资本家的指使，这其实就是服从求利润的动机以及垄断资本主义的侵略阶级政纲。法西斯主义下的艺术完全堕落的根源就在这种指使，因为向法西斯主义的衰落只是大资产阶级对社会的控制加紧。法西斯主义和较早阶段的垄断资本主义所不同的只在法西斯主义是极端的资本主义。用笛米屈若夫(Georgi Dimitroff)的话来说，它是“金融资本的最反动，最狭义国家主义，最帝国主义的分子们的公开恐怖性独裁”。对大量艺术工业控制的程度就反映加紧的垄断化。

象一般经济动向一样，艺术工业垄断化的趋势从第二次世界大战以来，又跳进了一大步。随着这趋势，法西斯主义的危险也就来到美国了。因为垄断化拖在它后面的是毁坏资产阶级民主，摧残工会运动，扫除种种公民自由以及工人阶级和其他进步团体的任何政治表现的大举进攻。法西斯奴化艺术的开端已经出现了。

艺术特别惹法西斯主义注意，因为艺术深深地影响民众的思想和情感，法西斯主义把艺术作为它的奴化人民的工具中一种，正如它利用一切传达的媒介一样。因为法西斯主义者不得不估计到一个事实，就是民众已经引进政治生活了，已经感觉到他们的

潜在的力量了，而且正在挣扎着要变成自己命运的主人翁。在工业制度之下，民众已经变成识字的，身份分明的，组织成了各种工会和工人阶级政党。资本主义的发展所需要的是民众教育，有限制的民主，吸引民众到市场来买大量生产的商品，包括大量艺术在内。所以人民必须加以欺骗，以便默认法西斯主义。

法西斯制度的奠定需要使资产阶级民主的意识形态方面的成就失去信用。要否定这些成就在思想和情感上的进步，法西斯主义者不得不提倡无理性主义和反理智主义。希特勒说：“知识分子们是国家的无用的废物。”^①戈培尔让他的小说《米克尔》(Gobbels: Michael)的主角说：“知识的活动让我们德国人民中了毒。”^②只有藉破除理性和排弃社会科学的进步，法西斯主义者才能使他们的着魔的种族主义的幻想得到广泛的接受。因为这些科学进步反映资本主义的早期进步的一方面，就是它的竞争的自由贸易的阶段，当时确有几分知识的自由，陪伴着自由竞争和自由市场，而这两项现在都正在被垄断资本主义消灭中。垄断资本主义的这种反动意识形态的倾向是要人默认它的独裁所必要的。法西斯的意识形态明目张胆地攻击法国大革命的哲学以及继起的较近代的一切进步的思想。它甚至于要开倒车回到中世纪，例如它颂扬中世纪各日尔曼民族。

所以艺术在帝国主义和法西斯主义的阶段，变得死气沉沉的，因为这个系统的极端反动的思想被强迫作为艺术的意识形态基础。这种对人类理解和敏感是侮辱的东西决不能作艺术的基

①原注：平萨斯(K. Pinthus)《德国境内文化》所引文。《美国学者杂志》第9卷，第483页，1940年。

②原注：凯隆罗维基(A. Kantorowicz)：《为什么一图书馆的焚书？》所引文，第2页，伦敦，1934年。

础。法西斯的一套鬼怪话把近代心智的艺术过程加以瓦解了。在原始时代和文化初期，科学还不存在或是还很粗浅的时候，神话固然是多数，如果不是全部，伟大艺术所赖以感发兴起的。科学以前的神话还是当时社会经济发展的一种进步的反映，至于法西斯主义所胡乱造作的一套荒谬的，反科学的，倒退的观念却只是一种有组织的谎语，一种要把人类推回到野蛮思想形态的苦用心机的尝试。近代人如果要抛弃人类科学思想所阐明的真理，它的代价就只有艺术的消灭。因为艺术家要依据他的时代中进步思想去创作，他纯粹地运用人类到他那时代所曾知道的最好的东西。但是希特勒却把纳粹的意识形态建筑在苦用心机捏造谎语，破坏社会科学的进步，和摧毁前进社会机构上。他想拿一套死板捏造的思想来勉强范围艺术，指使艺术家不越出这个范围去创作，藉此毁灭艺术家的个性。

在本质上艺术是要描写现实和它的各种冲突的一种企图，法西斯主义者却强迫艺术家们放弃社会真理的寻求，逃避争取较好生活的奋斗。真理有人道化的作用，纳粹谎语却是使人堕落的，剥丧人道的。法西斯主义使人禽兽化，把人变成一些冥顽无知的东西。法西斯主义下的艺术就以它的贫瘠和虚伪，反映这种对于人类精神的逆转。

各种艺术在法西斯主义下的实际死亡，给了颠扑不破的见证，证明艺术的意识决不能纳到法西斯的模子里去而仍是艺术的。

纳粹德国的艺术记录，说明了艺术在法西斯主义下的遭遇。纳粹把种族主义完全应用到艺术上。他们说，民族和血统是一切人类表现的来源。有一位纳粹理论家说：“生命的一切表现都是

从一个特殊血统，特殊人民，特殊种族起来的。”^①种族说不仅使德国人塞满了生来就比其他一切“种族”较优秀的妄想，而且也是一种有用的工具，把一切社会怨望都引注到反犹太主义方面去。纳粹说，犹太人不仅是一个“劣等种族”，而且是一切罪恶和近代社会退化的根源。希特勒说，消灭了犹太人和他们的“影响”，德国社会才会恢复健康。“血统和种族，”他说，“就会再变成艺术直觉的来源。”^②因为“文化创作是一个受血统条件决定的有才能者的最敏感的表现”。^③纳粹把他们的排外的“血统”说拿来到处应用，以至德国人民的知觉本身也受了“血统”的条件决定。因此，希特勒说，一个种族的文化创作“不是血统不相同或不相近的个人们或种族们所能了解了，欣赏更不必说”。^④艺术创作出来，不是为全人类的，只是为某一特殊“种族”。希特勒说，“说艺术有国际性的那套废话不仅是愚蠢，而且也危险。”^⑤

纳粹就动手“清化”德国人的文化生活，他们说，德国文化生活自从法国革命以来，尤其是魏玛(Weimar)共和国时期，就让“犹太的布尔什维克的”影响弄糟了。希特勒解释说：“犹太人由于控制了出版界，一直在毒化我们的健康的艺术欣赏。”^⑥戈培尔说，德国文化生活受这种“犹太控制”的意义如何，“只

①原注：巴尔(A. H. Barr)《艺术在纳粹德国——回顾，1933》所引文，《艺术杂志》第213页，1945年10月号。

②原注：倍恩斯(N. H. Baynes)编辑《希特勒的演讲词》第1卷，第568页。牛津，1942年。

③原注：同上，第598页。

④原注：同上，第598页。

⑤原注：勃朗格(G. W. Prange)编辑《希特勒的话》，第147页。美国公众事务委员会，1944年。

⑥原注：《希特勒的演讲词》，第1卷，第585页。

有我们能估计，我们才明白犹太影响渗透到德国文化生活里有多么深。在旁的地方都没有象在德国，犹太人能命令着，统治着，不受限制，也不受打搅。”^① 在近代任何一个时候，都找不到这样一堆完全无根据无理性的谎言，可以比得上纳粹把任何阻碍社会受绝对专制统治的东西都当作“犹太的”，“布尔什维克的”，“国际的”，“马克思主义的”，甚至于“资本主义的”。法西斯煽惑民众者甚至假装反对资本主义，为的是要博得工人阶级和没落的小资产阶级的支援。法西斯劳工阵线的领袖罗伯·勒(Robert Ley)说得很明显：“关于科学和艺术的纳粹政纲，象所有的纳粹政纲一样，无论是民事的或军事的，内政的或外交的，要点都在‘为工人的灵魂而奋斗’。”^② 这种政纲的实现，需要两种相联的技巧，恐怖主义的镇压，和以疯狂的意识形态代替理性。

纳粹毁坏文化和逆转文化的象征性的大举动是1933年5月10日的焚书。那一整天中狂飙队青年搜掠了各图书馆和各书店，把“犹太的布尔什维克的”书籍一齐搜来焚烧。在柏林歌剧院广场，两万册书扔到火里——包括马克思，恩格斯，李卜克内西(Karl Liebknecht)，弗洛伊德(Sigmund Freud)^③，曼兄弟(Thomas and Heinrich Mann)^④，茨韦格(Stefan Zweig)^⑤，德布林(Alfred Doeblin)^⑥，勃立维页(Theodore Plivier)，

①原注：《德国政治文件》(德文)，第5卷，第418页，1938年。

②原注：勃腊德(R. A. Brady)《德国法西斯主义的精神和机构》所引文，第119页。纽约，1937年。

③奥国犹太籍大变态心理学家。

④德国犹太籍小说家。

⑤德国犹太籍诗人小说家。

⑥德国小说家戏剧家。

奥色兹基(Karl Von Ossietzky)①，基施(Egon Erwin Kisch)②，爱因斯坦诸人的作品。在勃列斯劳，五千种书投到火里；在慕尼黑，一千种书投到火里。在柏林摧毁文化的顶点时，戈倍尔发表了演说。“犹太理智主义死了，”他咆哮道，“国家社会主义砍出路来了。这些火焰不仅光照旧时代的最后的终结，也照耀新时代进来。”③

随着1933年9月22日设立国家文化局的法令，上述象征就变成完全的实在。德国文化生活的完全控制便摆在宣传部长戈倍尔的手里，控制机关就是国家文化局，下面附设音乐、艺术、戏剧、文学、新闻、无线电、电影等分局。戈倍尔委任每一分局的局长，局长们又分别委任他们的直辖官吏。所有的局长都可以随时由戈倍尔撤换。这些局的目的就是在这一切文化范围里调整和控制生产。任何人要想雇用在这些艺术的任何一方面，必须做有关的那一局的局员。凡是犹太人和反对国社主义的人们都被排斥，不能当局员，因此就不能以职业的身份从事于他们的艺术。文化局的参议席拉意保博士(Karl F. Schreiber)把文化局的目的说明如下：“它的主要任务是：而且将来很久还会是，在文化职业范围之内行使职权，区别良莠，决断谁适合谁不适合，……决断那是健全的，那是过渡的，从血统和精神上分别德国的与外族的，这就是国社党文化领导的方向，因为这也就是国社党意志的方向。在这些新形式中要造出来的是一个巨大的领导干部，由一切以任何方式参加形成德国意志的工作人员们组成，从最伟大

①德国政论家，和平运动者。

②新闻家，反法西斯作家会会员。

③原注：休曼(F. L. Schuman)《纳粹独裁制》所引文，第二修正版，第376页，纽约，1939年。

的精神创造，到最不重要的助手，从创作者到拿文学和报章在街头车站叫卖的小摊贩。”^①文化须这样在戈倍尔的监督之下完全纳粹化。在文化局成立的第四周年，戈倍尔就能这样宣布：

“我们已经把犹太人清除完了，把德国和全世界的德国精神生活的领导权又恢复到德国人手里了。”^②

国家文化局在文化范围之内，反映着经济生活的垄断化。因为文化局实际上是文化垄断的机关，所谓文化垄断就是把意识形态表现，绝对限制到凡是可以巩固纳粹垄断资本主义权力的。英国学者阿特金斯(H. G. Atkins)把文学局称为“一个庞大的知识性的垄断”。^③哈特肖恩(E. Y. Hartshorne)关于国家文化局写过这样的话：“垄断是绝对的。在文化局以外想作文化各部门的活动是简直不可能，一个人要活动，就必须受严格遵令的考验。”^④并且，权力集中，在文化范围内，是表现于领袖原则的施行，文化局是依领袖原则来管理的。戈倍尔作为希特勒的代理人，就是全德国文化的领袖，行使绝对的私人控制权。正如法西斯主义下工人和经济主人的关系一样，文化工作者只只能服从他们的文化领袖的指使。在政策上他们不能参与决议，又不能参与商讨。他们要创作，就得遵照戈倍尔的指示，否则就简直不创作。

民众文化在纳粹之下是由“国社党文化团”来分配的，这是一种民众组织，通过俱乐部和小集团来组织听众。这文化团是在劳申保(Alfred Rosenberg)的控制之下进行工作的。要做这类俱

①原注：勃腊德(R. A. Brady)《德国法西斯主义的精神和机构》所引文，第85页。纽约，1937年。

②原注：《德国政治文件》，第418页，1938年。

③原注：阿特金斯《纳粹眼中的德国文学》，第7页，伦敦，1941年。

④原注：哈特肖恩(E. Y. Hartshorne)《德国大学与国社主义》，第31页。麻省剑桥，1937年。

乐部的会员，必须公开宣誓效忠于纳粹。后来这个组织由“从欢乐得力量”(Kraft durch Freude)的接替，这是劳工阵线的一部分，它的职务是供给民众以闲暇时间和文化活动，使他们一方面得到消遣，一方面加强纳粹的观点，打消任何反法西斯主义的发展。着重点摆在戏剧听众的组织，用廉价票去看剧本公演，剧本都设法加强工人们和纳粹主义的团结。总之，纳粹控制住文化生产的整个范围，用的方法是在艺术创作和艺术分配两方面施用严格的统制(Gleichschaltung)。

纳粹当权了，德国艺术的内容都彻底变更过。试验停止了，几乎每一个才能卓越的创作者不是离开德国，就是停止创作。德国创作不是取一些逃避现实的题材，就是作直接的政治宣传。象在纳粹意识形态的其他各方面一样，各种艺术都渗透着种族主义和浓厚的国家主义。它们须是“民族的”(Volkhafte)，这就是说，它们假定要表现基于德国民族假想他们所特有的“亚利安”种族性的一种冒牌的民间品质，这加深了德国人和其他“劣等种族”的隔阂。各种艺术都是彰明较著地“反国际的”，这就是说，它们否定了全世界普通人民的公同旨趣以及国际谐和的可能性。舍此不谈，它们却颂扬战争和军事的品德，把绝对服从领袖当作至高的品德来提倡。纳粹向后看着十三四五几世纪，把它们看作该竞赛的时期，因为当时德国艺术的活力达到了最高峰。在另一方面，他们把法国革命在西方所奠定的一些价值，从自由到民主，一齐抛开。一种综合的中世纪日耳曼民间的心理型被认为特别是德国人的心理型，而近代民主精神则与此相反地被认为“西欧的”。

有几种题材统制着纳粹文学。历史小说逃避到过去，这有一

种方便，现时政治可以避开，许多作家都利用这种特许。有些作家致力于所谓“血土”（叫做Blubo, Blut und Boden的简称）文学，采取一种反动的“回到土壤”的观点，赞扬德国各乡土的“文化”，反对大城市的罪恶。这些作家们避免描写乡村生活的艰苦或艰苦的原因，他们的书籍把农民浸浴在神秘的种族主义的气氛里，藉此帮助推行纳粹的农业政纲。在第二次世界大战之前，有一大批书谈第一次世界大战，宣传纳粹的看法，以为德国打败仗是由于民主党的背叛。军事的品德大受颂扬，而且复仇的心理被培养起来了。这其实是纳粹备战的心理准备的一部分。作为这个准备的另一部分，许多书籍印出来鼓吹“生活空间”（Lebensraum）的论调，以及欧洲殖民扩土的光荣。在戏剧中问题剧在德国戏院里绝迹了，新剧本都干燥无味，连纳粹听众也感觉厌倦。据一位观察家报导，在1936年约有250个剧本上演，几乎全是取历史题材的，几乎没有一个新的戏剧作家出现。有许多荒谬的剧本关于第一次世界大战，其中有一大堆是关于1914年在浪根马克（Langenmrk）战役中，一整团人在白天里向有壕堡防卫的军队进攻所受的愚蠢的牺牲。普通德国兵士的浪费的牺牲受到这样颂扬，为的是纳粹在冷酷准备的战争。

在艺术如在政治，纳粹提倡反动的。在一切艺术都是如此。在音乐方面，纳粹奖励一种枯燥的风格，象一位纳粹作家在1937年所说的，特色在“线条形式的平直，简单而宁静”^①，所根据的理论是这样才可适应武士时代的需要。在美术方面，纳粹

①原注：佛列曼(R. Freymann)《德国音乐优越地位的衰落》所引文，《音乐与文学》，第23卷，第190页，1942年。

也限制他们的艺术只能有“沙龙风格”^①，一种经院主义，把1870年以来的一切艺术都一笔抹煞。在显著的现代艺术家之中，他们排斥巴拉克(Barlach)和兰勃柔克(Lembrueck)两位雕刻家，以及讽刺德国资产阶级毫不留情的笛克斯(Otto Dix)^②和谷若兹(George Grosz)两位讽刺画家。艺术试验是严禁的。他们背弃了德国自己的一部分传统，所以排斥克拉纳赫和谷柔华德(Cranach and Gruenewald)^③，排斥谷柔华德是由于他染着原始罪孽^④的心病，而且缺乏“英雄气概”。因为伦勃朗(Rembrandt)^⑤以同情态度画犹太人，因为他是“犹太区的画家”，纳粹也讨厌他。纳粹图画的题材和其他艺术题材是一致的：农人家庭有许多儿女，白面小伙子们穿着制服开步走，钢盔兵士，第一次世界大战场面，女神和天女的寓言画，这是一个藉口去以淫猥的方式画裸体女人，德国各地风景——全都用最守旧的图画风格。考斯坦恩(Lincoln Kirstein)描写纳粹图画风格，说它是“真正是描绘的，在最肤浅的说明插画的水平上，……反想象的，反心理表现的，反幻想的，虽是赞成象自然，却是根本反现实主义的”、^⑥在形式和内容上它都是反动的。

从此可知，纳粹翻天覆地地摧毁德国艺术，犹如它摧毁德国生活的每一方面一样。几乎每一个才能优秀的人，包括每一个犹

①Salon是国家正式展览美术的地方，沙龙风格偏重循规蹈矩，不奖励特创。

②笛克斯是近代德国有名的画家，兰列西敦艺术院教授，他的图画以反对战争著名。

③两人都是十五世纪德国大画家。

④依基督教义，亚当和夏娃偷食了禁果，就犯了原始罪孽，全人类都要因此受惩罚。

⑤十七世纪荷兰最大的人物画家。

⑥原注：考斯坦恩《艺术在纳粹德国——概观，1945》。《艺术杂志》第225页，1945年10月号。

太艺术家，不是从德国驱逐出境，就是退隐或自愿流亡。纳粹之下艺术的生产是很贫瘠的。爱芮卡·曼和克劳斯·曼(Erika and Klaus Mann)在1939年说到德国情形，在六年中“没有一个新的诗人、音乐家、或艺术家露出头角。……无论你看什么地方，到处都是同样地以命令降低标准，在各大学里，在文学刊物里，在戏院，在电影里，在艺术展览和出版公司里，到处都是如此”。①

就这方面来说，德国法西斯经验和意大利的没有分别。马宙斯(H. L. Matthews)在1943年说过：“在二十一年中意大利法西斯主义没有产生一个伟大的学者，著作家，或艺术家。它其实几乎把意大利的学术和艺术腰斩了。”②克罗齐(B. Croce)③自己在1929年就说过，文学在意大利已绝迹了。在德国，音乐演奏的伟大传统也衰落了。一位重要的英国音乐学者纽曼(Ernest Neumann)对于纳粹禁止“非亚利安种的”音乐家演奏，说过这样话：“人们正在很苦痛地感觉到德国音乐演奏——从指挥到奏提琴——的标准在低落到仅仅有点体面的平凡。”④纳粹音乐生命是丧尽元气了。

在法西斯主义下，德国伟大的电影艺术也衰落了，以至听众的数目低落得很惨。在1932年德国制了132个长片，到1938年就落到95个。在同年中德国人只有百分之十二每周去看一次电影，而同时在英国却有百分之四十去看。约有一半德国影片在背景上

①原注：爱芮卡·曼与克劳斯·曼《向生活逃避》，第102页，112页。波斯顿，1939年。

②原注：马宙斯《法西斯主义的果实》，第310页。纽约，1943年。

③现代意大利学者，他的美学史学著作完全是代表唯心论的观点。

④原注：纽曼《亚利安音乐》。《现代杂志》第266页，1938年5月号。

不是德国的，因为制片者们都怕提及德国内部激烈冲突的故事。戏剧也是如此。在1932年经济恐慌到了极度时，柏林还有30个戏院和歌剧院在开着；到了1936年，就只有24个开着，它们之中有三分之一是演莎士比亚或古典歌剧。在有一点重要性的德国戏剧作家之中，只有约斯特(Hans Johst)还在继续写，而他写过这样一行丢丑的话：“我听到文化这个字，就扳回我的手枪的保险机。”纳粹曾设法拉拢一位德国第一流诗人，斯提芬·格奥尔格(Stefan George)，当时他已是一位老者，却移居瑞士，一直拒绝和纳粹打交道。尽管这样讨没趣，纳粹在他死后还说他是纳粹方面的诗人。在纳粹之下没有一个重要的诗人出现过。

纳粹这批人在文艺上如此贫瘠，不是出于意料的，这批人不是把海涅(H. Heine)^①叫做罪犯，就是否认曾经有过他这样一个人，因为他是一个犹太籍作家，做过一首每个德国人都在唱的歌，《罗累莱》(Lorelei)^②。书籍出版也衰落了，从德国官方统计可以见出。德国人自著的书籍出版虽低落，翻译的数量却见增加。德国书籍出口，以1932年和1936年比较，降落到只有四分之一。纳粹文学作品德国人看厌了。1935年筹备圣诞节，纳粹公布了一个二千本准许的或推荐的书籍目录。题材的限制是严厉的。

“除掉几种食谱，几部谈税收专门问题的书籍，一个版本——只有一个！——的古典名著之外，这二千本书的内容可以用下列几项完全描写出来：鼓励战争，宣传殖民，领袖(希特勒)崇拜，和种族狂。其他一切题材何以完全排弃去，这是非常难说的。”^③

①德国浪漫后期的大诗人。

②海涅的杰作，罗累莱是莱茵河岸上一个高崖，传说那里有一个女神唱歌引诱船夫们送命。海涅的歌就采用这个传说。

③原注：奥特瓦特(E. Ottwalt)《棕皮书平衡》，《国际文学》第6期，第121页，1936年。

但是纳粹之下各艺术的贫乏——如果它们没有完全被狂飙队伍践踏破碎——特别在一个普通人不大知道的事实中显出，就是纳粹禁止艺术批评。在1936年11月26日，戈培尔发出一道命令，禁止在德国境内有艺术批评。纳粹的艺术尝试经不住甚至于德国自己批评家的检讨。纳粹在任何范围内遇到批评就起恐慌，深怕人运用批评的理解力。他们没有能拿出有任何价值的艺术，因此有些心虚。希特勒厌恶批评，因为批评不免暗示这种失败。他说：“一个文化复兴不能在社论，艺术批评，艺术讨论和论文上耗费它的力量：它必须达到积极的文化成就。”^①戈培尔在禁止批评的命令里，就是做希特勒思想的应声虫，他劝批评家们说，除非他们能比他们所指责的艺术家们做得更好些，他们最好就完全停止批评。从今以后，那命令说，批评家们不准对艺术估价，只准替艺术写描写文。他的命令“要让群众有独立判断的可能”。^②

这是一个典型的法西斯的欺骗民众的伎俩。人民对艺术应该自有权衡，这是无人反驳的。在长久过程中决定那种艺术应该活下去的确是人民。但是在近代社会中批评家对于文艺趣味的发展却发生一个不可少的作用，因为他是特别经过训练，来做艺术家与听众之中的桥梁。他的功用一方面是引导群众趣味，一方面是帮助艺术家解决技巧与人性两方面的问题。日丹诺夫(Zhdanov)

①原注：《希特勒的演讲词》，第1卷，第595页。

②原注：《德国政治文件》，第4卷，第317—319页，1937年。

在近来对于列宁格勒作家们的辩论中说过：“如果没有批评，任何毛病都会日渐深沉，愈难医治。只有大胆的坦白的批评才能帮助我们的人民进步，唤起他们勇往直前，克服他们工作的缺点。什么地方没有批评，什么地方就会有陈腐和停滞，就不会有前进的余地。”^①批评一直是人类进步的稳实车辆。

戈倍尔却要把批评从法西斯社会中消除去，理由是很可令人猜疑的。因为他在谈论他的禁令时说过，批评是“民主世界精神的尾巴。……这种批评带着典型的犹太特色”。^②戈倍尔所怕的倒不是群众不能独立判断，而是法西斯艺术的虚伪可能揭露出来。他藉他的笼罩一切的宣传机构，对群众思想施严密的控制，看管着群众在集中营的威胁之下俯首听命。

在纳粹主义所强施的思想控制之下，批判的理解力运用是不能容忍的。很明显地，批评曾经是一种攻击纳粹制度本身的假面具。这也许就是禁令中所以有一个“露马脚”的条款的理由。禁令说：“艺术讨论应署作者姓名”，一种明显的恐吓。用批评来暗藏对于纳粹的攻击，这令人想起在另一专制政体，沙皇时代俄国，之下的艺术批评。大家都知道，十九世纪别林斯基(Belinsky)所创始的，车尔尼雪夫斯基，杜勃罗留波夫，皮萨列夫(Chernyshevsky, Dobrolyubov, Pisarev)诸人所继承的那一派俄国文学批评是社会革命思想的一个主要媒介。戈倍尔拿纳粹所知道的唯一方法——压抑——来对付批评的威胁。而他的藉口是批评家们迫害艺术家。他扬言：别让五十年后有人说，在纳粹之下天才受到迫害。可是纳粹艺术并没有进步。希特勒被外国批评惹

①原注：日丹诺夫《关于红星与列宁格勒两杂志的错误》，1946年。

②原注：《德国政治文件》，第4卷，第322页。

动了火，在1938年撒了一个大谎：“德国建筑，雕刻，图画，戏剧以及其他现在都拿出真凭实据，证明这是一个艺术创造的时代，就它的丰富和气魄来说，人类历史过程中很少有能媲美的。”^①

随着纳粹制度本身，上文所说的艺术一面相已过去成为历史了。纳粹艺术的本质注定它贫瘠，因为它是真理和人道的仇敌，未出生就已死灭了：它偷活一时，到人民组织起来剿灭了它为止。但是法西斯主义本身在世界中离死还差得远。因为法西斯主义不自杀。必须由人民的联合来防卫民主权利，建设人民的政府，才能把它一扫而空。法西斯主义的危险还是很急迫的，因为使它起来的那些情境——垄断者维持政权的垂死挣扎——还是以最严重的面貌存在我们的周围。资本主义在全世界到处都在上台，而美国，最强大的资本主义国家，还是在做过时失效的社会制度的藏垢纳污之所。所以美国在全资本主义世界到处武装反动和法西斯主义，为的是要从这破产的世界刮取利润。但是资本主义的暮年也已临到美国头上了。要维持政权，垄断者就必须打破美国民主制。大金钱势力就必须压抑国内国外的人民的力量。在内政和外交方面，美国正在拚命进行这个运动，用的是反对共产主义十字军的名义，但是它的真正的意义是向法西斯主义和战争猛进。美国正在拿一种战时经济硬压在美国自己和它的附庸国身上，用意在于避开正在来临的经济危机，并且准备侵略苏联以及各新民主国家。

但是民主传统对于美国人民的深固掌握，逼得大金钱势力

^①原注：《希特勒的演讲词》，第1卷，第597页。

要用防卫“自由”与“自由经营”的冒牌，来趋赴这些目标。这种冒牌的目的只有藉瘫痪人民理智才能达到。正如希特勒用他的谎骗伎俩，来瘫痪德国人民思想一样，美国统治势力也在设法用反共疯狂来达到同样目的。自从第二次世界大战结束以后，这种政策都在一天加紧一天地推行。工人权利天天在受剥削，到塔夫脱·哈特莱法令(Tuft-Hartley Law)算是登峰造极，同时赤色迫害所引起的工人运动内部分裂也有影响。美国宪法正在继续不断地被连根拔倒，由于有所谓“效忠”(Loyalty)法令之类措施，来侵袭思想自由，这“效忠”法令发动了对于政府工作人员的法西斯式审讯。对民主制作意识形态的进攻的矛头是“非美委员会”(Un-American Committee)①，这是垄断者的意识形态的武器，由彻底的法西斯主义者控制着，下面还附设各州的“非美委员会”。美国的知识文化界的气候是正由拥护法西斯主义者在制造。

所以在本书写作时，我们在美国正在看到一种类似纳粹所用的对于各种艺术及一切传达媒介的“统治”。1947年那个丢丑的好莱坞案审讯，使好莱坞专心牟利的人们吃了一了次大惊惧，在恐吓大举之下抱头鼠窜而退避。审讯不久之后——审讯的结果是十位勇敢的好莱坞进步人士置国会传讯于不理——赫尔(Gladwin Hill)在1947年11月30日纽约时报所发表的坦白文告里，表明了全部审讯的法西斯性质：“不仅任何有显著左翼倾向的人，从今以后很难在影片室里，找到任何有点重要性的工作，而且，象一位重要的理事私下闲谈的，舆论中占优势的态度，在今后几年之中，会打断含“社会意义”的影片的制造，否则它们就会被认为

①第二次大战中美国众议院所设立的，第一任主席是汤姆斯(Thomas)。“非美”是一切对美国不效忠的思想和行动，都要受这委员会处理。

“赤色”的。……不管舞台以外有什么事发生，好莱坞在它拿给群众看的影片中会走一条极端谨慎的路线，这是一定的。”而这一切是用“自由”的名义！

法西斯的瘫痪化正在浸润到全部美国文化生活。出版家很坦白地告诉他们的作家们，在作品中，无论是创作的或是转述的，遇到进步思想，都要小心谨慎一点。资产阶级民主之下相对的思想自由，正在天天被大量艺术的生意人所缩小，他深怕他的投资因为赤色斑点而遭到亏损。在文化工作者方面，他们也在学“缩头乌龟”，深怕被控告犯了“危害国家”的罪状。教育由于进步思想的检查，从头到尾都在倒行逆施，教师们被反对自由言论的成文法和不成文法在穷追迫害。大学里学术自由是在破坏中，参加1948年华莱士竞选总统运动的，或是身为共产党员的，那些教员们都被撤职了。有一位大学教员被撤职，因为他在一个学术刊物里写过一篇文章，说李森科(Lysenko)关于习得性遗传的学说应该由科学家们商讨。垄断者拼命进军所酿成的闷人的知识界空气，使在雕琢气的艺术创作者中原已盛行的失败主义和逃避现实的思想更加浓厚了。在资本主义的世界中，作家们到处在创造一种“墓园文学”，象法国共产党领袖嘉罗德(Roger Garaudy)所说的。^①

在法西斯主义者对文化生活所作的恐吓之前退避的文化工作者们太多了。艺术家在法西斯主义恐吓之前的被动顺从，不能在作品中表现一种战斗的反法西斯的反抗精神，使人民和艺术家都在软化。除非艺术家抛开他的失败主义和隐晦主义，他就不免有接受法西斯现实，而且拿他的创造心智来迁就它的危险，这就无异于摧毁真正的艺术，象纳粹的先例所已证明的。一位有才能的

^①原注：嘉罗德《墓园文学》。纽约，1948年。

法国小说家马尔罗 (André Malraux) 附和了戴高乐的新法西斯主义，就已经显示这样结果是怎样会发生了。许多美国作家们对赤色恐惧狂所表现的被动顺从，以及他们不能抵抗的事实，也是资本主义文化瓦解的另一征候。这种被动顺从就是背叛艺术本身。因为法西斯主义就是艺术的死灭，不能抵抗它的侵犯，也就等于推动艺术的衰落。

但是不是所有的艺术家们和文化工作者们都在躺着不动挨打。有许多人属于共产党，这个党正在领导美国人打退法西斯的势力。有许多文化工作者联结到进步党，这个党是宽大的美国人的真正美国自由传统的寄托所。文化工作者对于法西斯进攻的抵抗，有过一个意味深长的象征，这就是那伟大的文化界和科学界的世界和平大会，在1949年3月，北大西洋公约签字的前夕，由全国艺术，科学，职业各团体公会主持，在纽约城所举行的。尽管美国国务院和报界对大会的性质作可耻的歪曲，尽管天主教老军人们所领导的教会法西斯势力，以及患反苏狂的知识分子们发出反对大会的疯狂的咆哮，还是有几千艺术家和知识分子聚集在一起，宣告他们的决定：法西斯主义和战争不准再来扰乱世界。大会会有许多国际代表，这表示着全世界到处一切健康的，心向民主的力量，在这个斗争中有世界范围的团结一致。

全世界的进步文化人士们都下了决心，不让艺术再受法西斯主义所横加的兽性化和绝生育。他们都团结在工人运动和其他人民运动方面，来防止摧残自由和压迫人民。因为他们已经从纳粹法西斯主义学得了一个教训。这些进步力量的胜利不会是轻易的。民主和艺术还有一些危险时候在前面。但是结果是无可怀疑的。因为历史的力量是站在人民的一边，人民的胜利是不可避免的。艺术的前途希望就在这个胜利。

一二 社会主义下的艺术

我们带读者走过了一个阴暗的国度——法西斯主义下艺术的贫瘠，以及在美国衰落的资产阶级民主中，艺术在商业主义和意识形态奴化两种相联的罪恶之下所受的污损。我们已见到，资本主义陷入经济危机愈深，各种艺术的苦楚也就愈烈。除掉从工人阶级宗旨找启发的艺术家以外，资本主义世界的艺术家不是向他的垄断雇主投降，就是逃避到悲观主义，或是把精力全集中于为形式而形式，例如“不关对象的”画家们。^①

艺术家的根本毛病是他和人民大众——其中多数是工人阶级——的关系不健全，或是和人民大众几乎完全没有关系，象各门艺术中一些隐士派艺术家们。但是美国近代有一个短促的时期，在罗斯福任内的前进波澜的触动之下，艺术家是有过一种更新的活力。当时几乎每一个艺术家都感觉到工人阶级力量生长的触动力，而且都比较接近人民的需要和心情。这趋势最生动地表现于“劳工进展管理局”的各种计划(W. P. A. Projects)^②，在当时

^①non-objective的意思是不着重物体形状而只着重形色的组织，从印象派到超现实主义，近代图画中这个倾向很显著。

^②见第391页注①。

政府的主持之下,美国艺术生活很有一部分不受赚钱动机的影响,那时是一个爱做试验的兴奋时期,艺术的听众空前地扩大了。

“劳工进展管理局”的联合戏剧,音乐,和艺术的各种计划,把各种艺术推展到向来得不到这些艺术的区域和阶层。

联合剧院经理佛兰纳干(Hallie Flanagan)关于她的那部分计划写过这样的话:“这些公众戏院的最大成就是产生了无数百万的听众,一种在等着要来的听众。这种听众就证明了戏剧的需要不是临时发生的。”^①有二千万到二千五百万只有普通进款的,买不起票去进正式戏院的人民,到了联合剧院看戏。上演的剧本范围很广——古典剧本,现代美国著名的剧本已经演过又重新搬来上演,甚至有些没有上演过的新剧本。联合剧院计划创设了一些儿童剧院,和巡行戏班在公园,医院,和乡村草地上,表演给数目很大的观众看。这计划发现了“无数百万美国人要去看戏,只要地理条件和经济条件允许他们”。^②联合剧院也激发起美国对于戏剧的少数贡献之一——即“活的新闻”(The Living Newspaper)^③——的创造。这只是一个全国性剧院的开端,它有一个目的,就在全美各处都设立有生气的区域剧院。这计划后来打消了,从此许多美国集群的戏剧生活就消逝了。

劳管局的音乐计划也是吸取人民的音乐资源。一位访美的英国批评家亚格特(James Agate)发见它“很容易地成为美国的最高文化力量,无论就实际力量,还是就潜在力量来说”。^④全国

①原注:佛兰纳干《角斗场》,第372页。纽约,1940年。

②原注:同上。

③美国一种新型戏剧,参看第429页《民间艺术》。

④原注:伯蒂斯(A. Pettis)《劳管局与美国制曲家》。《音乐季刊》第26卷,第101页,1940年。

到处群众音乐生活都在苏醒。音乐计划的经理慕尔 (Earl V. Moore) 有这样一个信念：“尽管美国所有的那许多音乐资源很可惊人，例如乐队，合唱团，歌剧班，音乐初高级学校之类，从来却不曾有过象劳管局音乐计划所提供给现在美国大量享权过少的民众的，那样规模庞大的一个机会，来推广潜在的未来的听众，去听‘活’音乐家们所演奏的各种音乐。”^①

联合艺术计划也发见到美术的一个庞大的在等着来的听众。象劳管局的其他计划一样，美术计划也主要是为民众的。它所根据的学理是：在人民中散播艺术，所需要的不仅是一些杰作。这计划证明了，学校和各公众机关对于墙画^②和各种美术的需要，是无穷的。这计划的成就有些数字可以见出实际情形是洋洋大观的：在60个集群^③中成立了美术站，250个展览会的作品循环传展过；在1935——1939年之中，有十万件以上墙画，雕刻，小幅画，和画片，分散到一万四千所国税维持的机关；在南部，从前实际上没有艺术活动，试验性的美术馆成立了，不到一年中就有50万人参观。至于艺术家，他也走了一时的红运，目前多数显著的美国艺术家都是这计划所培养起来的。美术计划的经理卡赫尔 (Holger Cahill) 写道：“联合美术计划的全部办法用意都在设法沟通美国艺术家与美国群众。据全国各地实施这计划的经验看，我们可以看出一种真诚的对艺术的反应，一种真正需要艺术的要求，和一种广大的民众兴趣。……这计划酿成一个显著的新局面，就是艺术家们在工作，日渐感觉到群众确实需要他们所创作

①原注：慕尔《劳管局音乐计划》。《美国音乐教师协会丛刊》，第34号第378页，1940年。

②挂在墙上的画，不是壁画。

③例如一个城市的居民就是一个集群。

的东西。群众与艺术家之中已成立了一种直接的健全关系，这在美国史上还是第一次。”^①

但是象劳管局计划之类办法还只是临时的片段的权宜之计，不能解决在发展完全的资本主义之下的艺术根本问题，正犹如一些社会保险计划不能解决它的经济问题一样。在过去数十年中，艺术所见到的一点恢复元气，根源都是一些不以赚钱为目的的运动。本世纪二十年度和三十年度的文学复兴，主要地归功于一些小型刊物以及无产阶级运动；美国戏剧水平的提高，大半由于小型剧院运动，这在当时是在政治上急进的；音乐剧的进步多半由于劳管局以及三十年代左翼剧院；音乐喜剧引用较精妙的跳舞，是由于近代跳舞家们的辛苦的自我牺牲的努力；工业图案画的大进步，可以直接溯源到英国莫里斯，法国新艺术运动，德国建筑运动，以及“国际”风格的建筑家们。在每一事例之中，生意人终于相信，这些开路的，在政治上一般是急进的，没有商业动机的人们所发展出来的那些较高尚的艺术品质，还是可以利用来赚钱的。而这一切新创都根本抛开从前以为群众趣味低劣不可救药的那一个商业的或贵族气的信条。

但是只有社会主义，才能使艺术从浑身是商业价值的社会的桎梏中，完全解放出来。苏联已经走上了轨道，可以达到艺术的解放，以及听众与艺术家融合关系的建立。列宁这样说明社会主义政纲的目标：“艺术属于人民。它必须把它的最深的根，伸到广大工人群众里。它必须被他们了解和爱好。它必须植根于他们的情感，思想，和愿望，而且跟着它们生长。它必须唤醒而且发

^①原注：卡赫尔《美国艺术的新展望》，第21,29页。近代艺术博物馆，1936年。

展工人群众的艺术资禀。”^①

但是生产制度必须改变过，工人阶级必须取得政权，然后艺术才能在最完全最深刻的意义上属于人民。因为只有到了那样时候，才能把艺术的和物质的资源完全运用来，使全体人民分享人类的文化遗产，并且继续创造植根于人民大众的艺术。苏联艺术，由于它有周密设计，并且和大众旨趣团结一致，能逐渐抛去阶级社会中对于艺术和人格所加的歪曲和限制。自从1918年社会主义时代开始，列宁就明白这事怎样可以办到。他说：“在过去，一切天才的降生，都只是为着使一部分人可以得到技巧和文化的益处，同时剥夺另一部分人的必需——教育和智力发展。但是现在咧，一切技巧的奇迹，一切文化的成就，都要变成全体人民的资产。从今以后，人类心智和天才永不会变成强迫的工具和剥削的工具。我们既然明白了这一层，就这巨大的历史任务的名义来说，它不值得我们为它工作，尽我们的最大努力么？”^②

从此可知，在社会主义的社会里，艺术家在他对于社会的关系上经过了一种革命。为艺术而艺术已过时失效了，代替它的是为人民而艺术。社会主义既走向无阶级的社会，艺术家与人民大众在旨趣和目标上的隔阂也就逐渐消除。艺术家就渐与人民一体，正如民间艺术家那样植根于民众，并且和民众团结一致。艺术家就变成全体人民的表现工具。人民的需要和艺术创作于是结成一体。

这却不是可以全部立刻实现的。在早先一些年里，年轻的苏维埃共和国第一步就碰到一个艰巨工作，要把人民大众从文盲中

①原注：泰特金《列宁回忆录》，第13页。纽约，1934年。

②原注：佛列维意(J.Fréville)编译《列宁与斯大林论文学与艺术》(法文)，第108页。巴黎，1937年。

解放出来。一个普遍的艺术教育和训练计划开始了。在各艺术的全部范围之内，高高低低的艺术工作者们都受到鼓励，艺术家们都得到史所未有的生活保障。

列宁对人民有深厚的尊敬，所以他的艺术观是与多数大量艺术资本家们的态度成强烈反称的，这批资本家们说是想供给人民所“需要”的，实在是只供给赚钱最大的。大革命不久之后，列宁向德国马克思主义者蔡特金(Clara Zetkin)说过：“许多人很老实地相信，现时的一些困难和危险可以用面包和马戏来克服——对！可是我们不要忘记，马戏不是一种伟大的真正的艺术，不过是有几分好玩的娱乐。别让我们忘记，我们的工人和农人们并不是罗马的乌合之众。①他们并非由国家养活，而是以他们的工作来养活国家。他们‘手创’了革命，用过史无前例的牺牲，流过许多血，来保卫他们的作品。我们的工人和农人们确实值得享受比马戏较好的东西。他们有权利去享受真正的伟大的艺术。所以在一切之先的要务，是民众教育和教练。他们是文化土壤——假定有了面包——在这土壤上一个真正的新的伟大艺术会生长起来，一种共产主义的艺术，依据它的内容去安排它的形式。”②

人民文化尊严的承认，在苏维埃宪法本身中有明文规定。完全就业和生活安稳的基本保障，是民众文化生活的基础。宪法第一一九条保障全体公民有“休息和闲暇的权利”；第一二一条保障受“教育的权利”；第一二二条保障前此占人类半数的受压迫的妇女“在经济的、国家的、文化的、社会的，和政治的生活一切范围内和男人享平等的权利”。苏维埃社会已经开始实现这些

①古罗马人爱看人兽斗之类玩艺。

②原注：蔡特金《列宁回忆录》，第15页。

原则了。一个普遍的方案规定了各艺术中职业者和非职业者的教育和训练，这方案正在逐渐使人民可以享受各方面的文化生活。生产工具的所有权属于苏维埃人民，这就使这个方案的实现有了物质的条件。作为人民的代理人，政府控制着全国的财富和资源，就从这些财富和资源中指定必要的基金和力量，来发展全国人口的文化能力。总之，在历史上第一次，苏维埃政府在作有计划的努力，来把全体人民摆在文化生活的轨道里，把过去艺术中最伟大的东西传播给他们，并且激发活的艺术的创造和欣赏。

苏维埃文化生活有一个最显著的特色，就是在许多苏维埃民族中鼓励艺术。苏维埃政府承认非俄罗斯的民族，正和俄罗斯的民族一样，有它们的丰富的民族的民间艺术，同时也承认有把此外世界文化传播给他们的需要。因此，苏联特别注意的是：保存和发扬各民族的民间文艺，训练艺术家，以及把人类艺术遗产传播给这些民族。有些落后的民族过去没有文字符号，后来也制定字母颁行了。帝俄和西方帝国主义都轻视少数民族的文化，苏联的办法和它正成一个强烈的对比。在社会主义下，过去民族文化的最好部分得到培养，而现在活的文化“在形式上是民族的，在内容上是社会主义的”。斯大林这样说明了这个原则：“无产阶级文化，这在内容上是社会主义的，在已经引来参加社会主义建设工作的那些不同的民族中，依据语文习惯等等差异，取不同的形式和表现方法。在内容上是无产阶级的，在形式上是民族的——这就是社会主义所趋赴的普遍人类文化。无产阶级文化不是取消民族文化，而是拿内容来给它。民族文化也不是取消无产阶级文化，而是拿形式来给它。”^①

^①原注：斯大林《马克思主义与民族问题及殖民地问题》，第210页。纽约，新版。

斯大林的这话的意思是说，各民族艺术有一些技巧、习惯、艺术形式、和传统材料，在社会主义之下并非毫无抉择地一齐抛开。相反地，较老的民族文化中有一些有生气的成份，由社会主义的艺术家拿新意识灌注进去，把它们加以革新。结果产生一种新的艺术综合，新的社会关系可以在这里面表现出来。社会主义下民族生活物质基础的改变，对民族艺术大有影响。决定某一民族的意识的那些特殊的物质条件，同时也影响那民族的艺术形式，所以这些形式是民族的形式。但是所有的民族都同具社会主义的意识，这意识就藉那些民族形式来表现。苏联各邦的民族音乐种类非常之多，就很清楚地说明了这个道理，尽管种类多，它们在各邦都具有同样的人民的性格。

斯大林的学理说明是在1925年做的，实际上已经由实施证实了。非俄罗斯的各民族都在吸收欧洲及它区的艺术技巧，设法拿它们和本民族的技巧和习惯融会起来。各民族音乐受到特别注意，各邦民间艺术都在由国家加紧地研究、培养，并且在有系统的文化交流中，传播于苏联各邦，使每邦都可以享用。较僻远的一些苏维埃共和国在戏剧方面有很显著的发展。有些民族在革命前没有职业性的戏院，现在却有许多个了。在1946年，亚美尼亚(Armenia)有二十九个戏班；土库曼(Turkmenia)有十一个；格鲁吉亚(Georgia)有四十个；哈萨克(Kazakhstan)有四十二个；阿塞拜疆(Azerbaijan)有二十八个；塔吉克(Tajikistan)有十七个；乌兹别克(Uzbekistan)有四十个。这些民族戏院所表演的有民族剧本，也有世界名剧。在一切艺术中都有一种日渐加强的运动，走向民族文化的培养，同时，这些民族也在被引到世界文化的潮流里去。

在离开了十四年之后(除掉1927年有一次三个月的游历),普罗科菲耶夫(Sergi Prokofiev)于1932年回到苏联时,写过这样的话:“苏联有两件事使我惊异,一是苏联作曲家们的无可比拟的创造活动……一是一般对音乐的兴趣的巨大的发展,这可以从现在塞满音乐厅的一大批新听众清楚地见出。”^①他正在见到苏联周密广大的艺术方案的初果,因为他所说的也可以应用到一切艺术方面。要了解这个发展的真正意味,必须拿它和革命前俄国背景对照着看,那时候除掉民间艺术以外,从事艺术和参与艺术都只严格限于沙皇社会的较上阶层。从这个动力性的观点来看,几个典型的数字就可表明全苏人口摆在接近艺术的地位,到了多么大的范围。革命前俄国有一百五十三个戏班,到了1947年1月,就有七百八十五个。在1946年,苏联戏院听戏的听众总数在五千八百万人以上。在同年,举行过十二万次音乐会,听众在四千万人左右。书籍出版以1938年和1913年相比,增加了九倍左右。

1941年政府预算,花在艺术方面的有一百七十万万卢布,其中有七十八万万由政府拿出,其余由电影戏院等收入来弥补。这样庞大的运动在各种水平上同时进行,从世界知名的职业演员的演奏,到僻远的各共和国里业余演员的演奏。苏联对于人民美感生活的看法不仅限于被动地欣赏职业的演奏,同时也着重每个人都要参与。象美国之类繁荣的资本主义国家,虽然也可以显出同样文化活动的巨大数字,苏联的数字的重要性却在为每一个人发展文化生活,没有蚀入资本主义艺术骨髓的那种商业主义,象我们在上章所已见到的。

^①原注:尼斯提页夫(Nsrtiyev)《普罗科菲耶夫传》所引文,第122页。纽约,1946年。

苏联这种美感机构的基础是艺术教育，这是学校课程中必修部分。此外，还有许多机关，例如工会，青年团，合作社，和集体农场都有音乐，戏剧，和艺术的团体，进行范围很广的业余艺术活动。例如在第二次世界大战之前，在七百个乡间区域，有两万一千六百七十二个业余艺术活动的和戏剧的团体。这种文化生活有一个值得注意的方面，就是工会的提倡艺术，这是在美国所没有的，它表明了关于人民控制艺术发展方面，资本主义社会和社会主义社会的异点。在1940年，单是工会就有两万六千三百个业余的工人戏院和戏剧团体，一万三千个乐队，一万二千五百七十三个工厂合唱队，九千五百个音乐团，四千二百个文学团体，二千六百个美术工作室，两万六千个图书室，一万二千个电影装备。另外，在资本主义美国所没有而在苏联有的一个极重要的文化活动，就是儿童剧院的发展。在1947年正月，苏联有一百四十六座儿童剧院。这也表明苏维埃设计之下文化的推广。业余艺术活动容斥成为职业艺术工作者的丰富储蓄所。1945年俄罗斯联邦共和国单独举行了一次戏剧庆祝，参与的人在二十万以上。

一个现行的社会主义政体的这些典型的事实，加上商业主义的绝迹，都标明了社会主义之下的美感生活——在教育，训练，听众参与各方面——都和资本主义之下的根本不同。人民的需要是广泛繁复的，所以在社会主义之下，人尽其才。如可预期的，苏联艺术家中无所谓失业。这和资本主义——连最富的资本主义国家美国在内——之下的艺术家的经济挣扎，成为尖锐的反称。每个艺术家一旦从苏联职业学校毕业了，就稳有继续不断的就业。生活安稳对苏联艺术家简直不成问题。艺术家所组成的各种工会，不但照顾到艺术家的个人福利，而且藉俱乐部，演讲，公所，工

作室，和确定的公开演奏，来推动职业的发展。各种各样的艺术家，连原在资本主义国家里不能靠艺术谋生的也在内，都稳有一笔收入，一个听众，和同事们的充分的自由批评。艺术家被看重，从他们被选到地方苏维埃，国家苏维埃，和最高苏维埃里去一个事实就可见出。

商业主义的基础——即现钱动机——既撤消了，社会主义之下的艺术家就能为他的听众——大多数人民——的真正旨趣而创造。在苏联，艺术的响导原则是对广大听众负责，用当时发展阶段所容许的最好的艺术形式。例如每个戏院有一位事务经理和一位艺术主任，但是艺术主任有最后的裁决权，和资本主义下的戏院成尖锐的反称，在资本主义下的戏院里最后的裁决者是出产者(producer)，他的主要功用是要戏院赚钱。^①苏联战事新闻采访者和作家西蒙诺夫(Konstantin Simonov)到好莱坞，有人问他苏联相当于出产者是什么样人，他回答说，苏联电影既没有出产者，也就没有出产者的问题。苏联不受商业主义的束缚，因为演员或艺术主任不是一个“投资”。有一个颇饶意味的事实，一位最风行的电影女主角跑到戏院里去演小角色，为的是要多受演戏的训练。苏联艺术家们的问题不是金钱的，而是要在政治，社会，和艺术各方面，满足广大听众的公共的美感需要。

在资本主义下，艺术的指令者大半是生意人。在苏联，艺术是由两种人合在一起设计的，一是公众领导人物，精通马克思主义，可以了解社会生活的文化和政治两方面，一是全国最优秀的艺术家们，为的是人民大众的利益。例如电影工业是在电影的控制之

^①原注：西蒙诺夫《苏联电影业》，《屏风作家杂志》第2卷，第17—30页，1946年6月号；《观察美国戏剧》，《新大众杂志》第4—7页，1946年10月1日。

下，电影部的最高委员会只有一个非艺术家的会员，即部长自己，其他会员都是全国的最好的导演人、演员、摄影家，和台场图案设计者。这些会员在一起制定出产方案，一方面顾到艺术价值，一方面适应人民的文化的和社会的需要。换句话说，电影是一种社会的艺术，而不是一种产业。象费伯伦(Veblen)所认为“劫掠的”资本主义社会特色的生意人与艺术家之间的对立，在苏联却不存在，因为“生意人”，即职业的赚钱者，已从社会消除了。在资本主义下，试验的或进步的戏剧受限制，不仅由于经济的困难，也因为大商业利益主把可表演独立作品的戏院都垄断控制住了。在资本主义下的艺术家要是还有艺术的完整品德，就必须不断地和艺术工业者斗争，来保持一点诚实。苏联艺术却不然，它基于人民的社会的和文化的需要，这些需要在尝试与错误改正的过程中，逐渐得到满足。

普罗科菲耶夫写道：“在苏联，音乐是为从前没有音乐，或很少接触到音乐的，那无数万人而存在的。苏联制曲家所要供给的就是这些新来的无数万人。”^①这句话就说明了苏联艺术家与听众的关系。在资本主义下，艺术家通常是为商业市场而创作；这市场的范围大小，是由那门艺术所牵涉到的金钱关系来决定的。资本主义者不肯提倡不很通俗的艺术，例如诗、地方音乐、戏剧之类，因为象“自由企业”制度之下的任何其他商品，艺术也要在商业市场中付出它的买路钱。苏联政府却不让市场，机会的商业剥削，或是反复无常的私人恩护，来决定它的人民文化发展。它把责任承担起，去指导并且援助艺术的发展，用人类现在所能

①原注：尼斯提页夫(Nsrttyev)：《普罗科菲耶夫传》所引文，第124页。

利用到的物力尽量去做。太花钱而不能自给自足的那些艺术都由政府津贴，没有听众出钱维持的那些艺术也得到援助，到它们已经造出听众为止。

苏联听众正在向接上全人类的文化传统去发展。一国人民并不能跟着社会主义的奠立，过了一夜在美感方面就达到成熟。但是社会主义在它从开始到现在纵然短促的生命中，已经成就了很多，让普罗科菲耶夫可以说：“现在我国音乐已真正成为属于广大民众的。民众的艺术趣味，他们对于艺术的要求，都以不易置信的速度在生展。制曲家记住了这一点，就必须对于他所创作的每一个新作品作相应的‘修正’。这就象向移动的目标射击一样。只有抢前向明日瞄准，我们才能避免落在今日需要的后面。”^①

在目前苏联，影响艺术创作的群众趣味正在发展。流行的图画或建筑方面的苏联民众趣味容可批评。但是在这两门以及其他艺术，苏联正在经过一个过渡时期，而人民大众正在养成一种新的成熟的敏感。苏联民众正在以空前的规模受趣味的教育，这终于要达到一个很高的趣味水平，但是也不能在一天之内就可实现。艺术已不复是一种奢侈，而是扩大的教育制度，乃至社会组织本身之中一种不可分开的部分。有创作才能的人是在尽量地被搜罗，在年纪很小的时候就加以培养。全部文化出产品都弄得让尽量广大的听众可以享用。文化真正是为人民的，由人民造的。苏联美感生活也不能和社会主义的人类新远景分开。正如资本主义下的艺术家反映他的社会的种种矛盾，苏联艺术家也反映苏联社会要成就一个无阶级的人类远景所经过的奋斗。

^①原注：尼斯提页夫(Nsrtjev)《普罗科菲耶夫传》所引文，第125页。

在共产主义社会中，乡村心理型和城市心理型、知识分子、工厂工人和农人，这些分别都在逐渐消灭，因为全体人民所生活的物质情境，在趋向平等化。结果通俗艺术与雕琢气的艺术的分别也在逐渐缩小，因为在现在这些情境之下，艺术是基于全体人民的完全的艺术教育和训练。在资本主义下，这一切分别之所以存在，都由于在阶级社会中，民众享用有文化修养的艺术，是受限制的。在共产主义下，智力的发展、敏感的训练，以及腐化商业影响的绝迹，都逐渐把美感经验的一般水平提高到完满正确。民众脱离最好的文化遗产那种现象，在共产主义之下在逐渐消失，因为人民普遍参与一种正确的文化生活。一个成熟的共产主义的人民全体变成有文化修养的艺术的听众，而在资本主义社会中，只有一小部分是这种听众。

这样一种共产主义的艺术需要从多方面发展，经过顺序的阶段，达到它的目标。这过程的基础是世界史中无前例的那涵盖一切的共产主义宗旨。在历史上第一次，在理论和实践上都已筹划到全体人民达到一个高度的文化水平，在全社会中每个人的格都达到最完满的实现。这就是新的社会主义的人道主义所要努力趋向的目标。这目标是可以达到的，因为文化和社会生活的物质基础，即生产工具，要掌握在人民的手里。兰德(A. Landy)写道：“马克思认清了人类的人格不能离开它的生存的物质情境而独立发展，因而见出物质生产力的生展，即工业与科学的生展，是一个基础，使人类可以完全主宰他和自然与他和社会的关系。”

“马克思因此发见了人类人格的完全发展所需要的条件，并且把生产力的无束缚的发展，建立成为衡量进步程度的客观标准，因为这种发展供给了物质的基础，因此是唯一的基础，使个人可

以达到最高度的发展。”^①

个人的最完全的发展，不受统治阶级心理的歪曲，或阶级社会资源的欠缺所阻挠，在历史上第一次，这在普遍共产主义社会里可以做到。这种普遍人道主义的基础并不是一种乌托邦，这就是说，不只是当作一个理想来指望着。这种人道主义是物质丰富的经济状况的反映，而这种经济状况在社会的集体组织之下是可以实现的。这种人道主义的基础是：没有一个人是另一人的工具，没有一个人为了另一人的利润而工作；它是基于对人格的尊敬，尊敬的不是少数人的人格，象在一切阶级社会那样，而是人民大众的人格。这种对个人的普遍尊敬，是和文艺复兴时代那种人道主义的态度，成尖锐反称的，那种人道主义以冲淡的形式还保存在资产阶级民主里。这较早的人道主义是一种生活方式，把人的最完全的发展限制到少数优选者，轻视多数人的福利和达到精美的可能性。照文艺复兴时代人道主义者想，人民是不可救药地冥顽，庸俗，注定着要过比禽兽高不了许多的生活水平。高尔基写道：“资产阶级的人道主义很和蔼地和奴隶制，奴隶买卖，‘初夜权’^②，宗教拷审^③，在杜路斯把亚尔比金人全体屠杀^④，把约翰·胡斯(John Hus)^⑤和布鲁诺(Bruno)^⑥绑在柱上烧死之类事情并肩存在……”^⑦这种人道主义盛行在一种贫乏的多数人受剥削的社

①原注：兰德《马克思主义与民主传统》，第13—14页。纽约，1946年。

②中世纪封建主有权要他所辖治的年青女人在结婚时和他自己度第一夜。

③天主教，尤其在宗教改革后在西班牙，用严刑拷审反天主教的人，烧死人是很普遍的事。

④十三、四世纪法国南部异教徒的大惨案。

⑤德国宗教改革的先驱，在十五世纪初被天主教会当作异教徒烧死。

⑥十六世纪意大利哲学家，思想与天主教冲突，被教会烧死。

⑦原注：高尔基《文化与人民》，第213页。纽约，1939年。

会里。在这社会里可享用的物质资源受严格限制，只容许少数人实现人类的尊严和人格的潜能。工业制度和大量生产展开了无限物质生产的远景，并且造成了可以普遍分配丰富资源的条件。一些民主的文化理想就因此起来了。但是只要生产还是受利润制的束缚，这些理想是无法实现的。起源于贫乏社会的那种对民众文化的悲观的展望，在资产阶级的意识形态者以及为艺术而艺术的拥护者之中，还继续存在，因为这班人都还困守在资本主义思想形态的囚笼里。换句话说，普遍人道主义所要的客观条件现已存在，但是资本家要把资产阶级的生产关系拖延下去，这就使资本主义下的这种丰富资源不能解除束缚。

在共产主义社会里，普遍人道主义所要的完全条件都已存在了——在客观方面有不受束缚的物质生产，在主观方面有无阶级的人生观得到解放和接受。最高限度艺术表现所要的条件因此也就完成了。这种普遍文化供给了，向来未曾供给过让才能可运用的，那最广泛的艺术范围和最兼容并包的听众。个人创造性表现的新道路，于是能在一个成熟的人民文化范围之内，拓展开来了。

对于资本主义下的艺术家，在苏联的一种普遍文化的晨光以及一种成熟的共产主义文化的最后展望，都具有最深长的意味。苏联供给了一个强有力的例证，指出艺术家对社会负责去发挥功用，以及人民与艺术家互相关切的初步情形。这例证以及它的最后发展方向，向进步的艺术家的说明了一个道理，就是他的创造活动并不是绝对为它本身，他的艺术应该受一个目的鼓动，就是要努力成就一个新社会，在这新社会中，人民大众可以实现种种最大的可能性。他明白，他的艺术不应该为少数优选者赏玩而去创造，这批少数优选者的文化生活，要依靠压抑多数人的文化生活，

才可得到。进步的艺术家的因此抛开为艺术而艺术的看法。只有藉接受他对社会的责任，他才能创造出一种从人道看是丰富的艺术，那种艺术会完全发挥出他的创造力。他知道：艺术是手足一气似地依靠社会，他对人类解放所能贡献的就是用他的艺术。

各章提纲

译注：原书各章只在分大段落处留一行空白，没有加小题目。现在为眉目醒豁起见，作一提纲，以便读者对内容可以一目了然。提纲用“——”这一符号者相当于正文的一大段落。

一 生产为基础

生产为艺术的基础；马、恩的经典根据——原始艺术的证据：诗歌起于工作节奏；摹仿式巫术与摹仿式跳舞应生产需要；图腾与原始雕刻图画；艺术随生产方式不同——物质生产与脑力生产的分工；艺术是一种意识形态；艺术品同时是商品，有使用价值——分工制对艺术的影响：专业化；奢侈品生产；艺术成为少数人的职业，艺术家与民众的隔离——艺术水平和经济水平的不平衡；例证，理由：艺术藉改变人的意识来改变世界，不直接影响生产；艺术工具没有重大变更；艺术的好坏依据艺术家与社会结合的程度，十九世纪经济水平高，艺术水平低，由于艺术家脱离社会；相反的例子是希腊——经济条件决定艺术的另一例证：中世纪哥特式建筑，商业复兴与城市封建制度的反映——美国艺术发展与生产方式；开始发展迟缓的原因，文学早于图画，工业制

度对文学和建筑的影响；“无产阶级”运动的艺术新方向。

二 技术的果实

技术对于艺术的影响：供给新工具和材料；影响意识，马克思的看法；技巧的发展与艺术的发展平行；艺术形式感起于工具的熟练运用——例证：建筑与技术，希腊，罗马，中世纪建筑风格由技术决定，十九世纪建筑与钢筋水泥等新材料的关系；印刷复制艺术，推广听众；技术联系整个生产方式来影响艺术——文艺复兴时代图画与新资本主义的勃兴和科学的发展；解剖学与透视学的研究；印象主义与色，光，和视觉的研究；照相术与图画的关系——照相术产生电影，近代典型的艺术，特别靠技术；无线电传播艺术的影响，电视术的可能性；马克思观点应重视艺术与技术的关系。

三 阶级与听众

艺术与阶级意识：阶级社会中一切艺术都有阶级性；阶级意识是生产关系的反映；每时期统治阶级的思想就是统治的思想，马克思的看法；新兴阶级的对立的的思想——艺术家与听众的关系；艺术家从听众获取生活资料；原始社会中艺术家与听众的团结，阶级社会中他们的隔阂；“优选”艺术与民间艺术反映两种阶级；美的标准随阶级而异；希腊艺术虽投合全体市民，仍是贵族的，欧里庇得斯的转变——伊丽莎白时代戏剧投合新兴的资产阶级和小资产阶级；莎士比亚串通各阶级的原因；十六世纪末阶级的分裂反映于戏剧——近代欧洲语言的成立与阶级斗争；方言是反抗

封建制度和教会的工具；资产阶级与下层阶级联络的媒介，扩充文学市场的需要——工业社会听众的剧增：听众代替了恩护制；资产阶级的意识形态内容占优势；浪漫运动所反映的社会变更；听众影响艺术的例证：音乐；图画；艺术变成自由市场的商品；艺术家脱离社会；资本家对大量艺术的控制，金钱动机，逃避现实的内容；艺术家不一定反映自己阶级的意识形态，托尔斯泰的例——阶级性的明显与不明显；艺术处理“普遍性”题材时仍有阶级性；艺术与阶级斗争。

四 形式的陶铸

形式发展受物质情境和社会情境决定：形式与内容的统一，形式也反映时代意识，例：艺术史上的复古运动——另例：雕刻的正面律，专制时代严格，民主时代弛懈——艺术风格随社会情境变更，各时代裸体像的例；统治阶级艺术与民间艺术的对立，勒南兄弟的例——形式所表现的阶级斗争；戏剧的例：希腊，文艺复兴时代，法国假古典主义，莎士比亚，十八世纪资产阶级的戏剧，问题剧，“活的新闻”——另例：小说：资产阶级时代典型的艺术形式，起源，中世纪传奇故事，《堂吉珂德》的反抗封建，英国小说的发展，巴尔扎克和托尔斯泰，风格都反映时代；诗的衰落；电影，工业社会的典型的艺术形式，美国与苏联的对照。

五 传统的辩证运用

传统的重要性：马、恩的经典根据，学习就是储蓄传统，传

统适应新情境，即辩证的运用；传统的改革，音乐，建筑，图画的例证；传统改革由于阶级关系——传统受社会经济需要的决定；某部分传统被接受，是适应新需要，马克思所举的例：法国革命召回罗马的亡魂，英国资产阶级革命假借《旧约》；古典主义的例，误解古典，适合时宜——传统见历史赓续性，以过去扩大现在，《尤利西斯》的例；传统的消极影响，引起反抗——未来派对传统的鄙弃，联共(布)的纠正——现代传统的纷歧反映社会的剧变，偏重形式技巧的倾向，拿回内容是必要——列宁对混乱现状的指示。

六 趣味的流转

趣味是环境造成的；马克思的理论；趣味的普遍性，康德的形而上学的解释，梅林的社会科学的解释，趣味的客观基础有一致性；趣味可辩驳纠正，同时代阶级分别产生趣味的差异——趣味是阶级斗争的风雨表，趣味变更反映阶级需要；同阶级内趣味的差异，阶级本身起反抗，为艺术而艺术是逃避现实——费伯伦论趣味，金钱的竞胜，有闲阶级地位表现于“刺目的消耗”和“刺目的闲逸”，从马克思观点评费伯伦说——时尚：统治阶级建立时尚，显示阶级分别；工商业社会中时尚的决定者是利润，广告的影响；时尚的循环期；时尚的不稳定性，随社会力量变更，例：对莎士比亚趣味的转变，艺术转向原始主义的运动。

七 音乐与意识形态

音乐是一种语言，受社会影响决定；本词与乐调；音乐与语

言的比拟；音乐应社会需要，“调和”与“不调和”的例；如何对音乐作社会分析，音乐表现情绪，情绪是社会造成的，同一情绪在不同社会情境下表现方式不同，宗教音乐和恋爱歌的例；音乐的区域性，社会情境影响音乐的例；多音合奏进到谐音，起于宗教改革，听众阶级的转变引起音乐的转变；音乐技巧发展与社会制度的关系，教会音乐与世俗音乐的递变，歌剧，音乐变更与其他艺术变更平行一致——音乐的社会功用，由功用定阶级性；现代两类音乐：雕琢气的音乐表现资产阶级社会的矛盾，玩弄技巧，缺乏内容；通俗音乐为垄断资本操纵，逃避现实，肯定资本主义的价值；乐器（管弦）乐的发展反映资产阶级的上升——音乐家的生活资源：由恩护主到自由市场，转变的影响。

八 艺术与社会行动

艺术的社会功用：“娱乐”说与“教导”说，美与实用，艺术养成意识，发动社会行动——为艺术而艺术说：起于对资产阶级社会的逃避，走到反动；健康的艺术应植根于社会，荷马史诗与《尤利西斯》的对照——艺术表现人类价值，说服听众，改变意识，歌唱的例，文学的例；阶级意识的显晦；托尔斯泰的传染说，它的真理和它的错误，列宁与普列汉诺夫的看法；艺术与宣传的分别，马、恩反对无艺术性的宣传，“倾向”艺术的弱点；现代文学的反动，以提倡社会不行动影响社会行动——卢卡契分别“倾向性”艺术与“参与性”艺术，空凭愿望与抓紧现实——现代艺术家的要务，认清方向与寻出正路，文学必然成为工人政党工作中重要部分。

九 民间艺术

性质与范围：民间艺术与原始艺术的分别和关系；民歌的集体创作，流传与再造，口传退化说不足据；民歌的衰落起于社会情境的变迁，例证——“人民的艺术”，它与有文化修养的艺术分别和关系；它的听众——产生民歌的情境：地理孤立与文化孤立，工业民歌的例，黑人爵士乐的例；工业社会中大量通俗艺术代替民间艺术；民歌复兴的政治作用；民间艺术在苏联，纳入新艺术的综合。

一〇 大量艺术

大量艺术与民间艺术的异同：资本主义的商品和麻醉剂，例证：活页舞歌，通俗戏剧，软性刊物——工业社会情境的对民众趣味的腐化作用；商业控制的两大作用：增加利润，巩固资产阶级的利益；大量生产对艺术的益处；大量艺术与雕琢气艺术的结合，趣味的拉平——电影的集中化和垄断化；好莱坞的统治；内容逃避现实：拉斯基对美国电影业的评论；通俗歌与爵士乐的商业化；无线电的商业化，“肥皂歌剧”的例——语言受广告的腐化，近代诗晦涩的原因——通俗文学为资本主义的武器，书业受资本主义统治；群众趣味低落的原因，提高的办法；在社会主义下商业动机的消灭，民众趣味的提高。

一一 法西斯主义下的艺术

法西斯的控制反映加紧的垄断化：纳粹的无理性主义与反理智主义——纳粹的种族优越感：反犹太主义；艺术国际性的否认；伪装反资本主义——纳粹对文化的毁坏：焚书，戈倍尔的国家文化局，文化的纳粹化，领袖原则，国社党文化团，统治艺术的生产与分配——纳粹艺术的衰落，反国际的，颂扬战争，“血土文学”——纳粹下各种艺术衰落的情形：音乐，图画，电影，戏剧，书籍出版——纳粹禁止艺术批评：戈倍尔的禁令；批评的重要性，日丹诺夫的看法；纳粹畏惧揭发——法西斯主义在美国：回避经济危机，侵略准备，“自由”冒牌。赤色恐惧狂，“效忠”法令，非美委员会，对艺术施纳粹式统制，好莱坞大审案，迫害的恶果；对投降或退避的作家们忠告；美国进步艺术的情形；艺术的希望在人民的胜利。

一二 社会主义下的艺术

法西斯艺术的总结；美国劳管局各种联合艺术计划，一时的兴旺；根本问题未解决——进步政治运动对艺术复兴的影响；解放商业化的桎梏；列宁的“艺术属于人民”原则——艺术在苏联：宪法对文化的规定；文化方案；奖励发扬各民族的民间文艺；斯大林的指示：“无产阶级文化在形式上是民族的，在内容上是社会主义的”；这原则的实施情况，戏剧的例——艺术方案的初果；革命前后的比较；文化活动的巨大数字；艺术教育；业余艺术活动；工会艺术运动；儿童剧院；人人参与艺术——艺术家在社会

主义下的幸福：人尽其才，生活安稳，对人民负责，商业主义绝迹；艺术领导机构，电影的例；全国性的计划；群众的扩大与趣味的提高——普遍文化修养提高艺术水平；民间艺术就是有文化修养的艺术；社会主义的人道主义，经济富裕的反映——苏联情形对世界艺术家的启示。

译 后 记

路易·哈拉普(Louis Harap)是犹太人，居在美国。他曾在哈佛大学图书馆当哲学部门主任多年，专门从马列主义观点研究艺术理论和艺术史，有很多论文在《哲学杂志》，《音乐季刊》《新大众》各刊物发表。他现在任《犹太生活》杂志的编辑。这部《艺术的社会根源》(Social Roots of the Arts)在一九四九年由纽约国际出版社出版，列为“艺术与社会”丛书之一。这部书使他成为苏联以外的一位重要的马列主义文艺批评家。

象读者自己可以看得出的，这部书是从马列主义观点出发，把文艺上一些活的问题提出，根据艺术史与社会发展史的具体事实，详加剖析，然后得出结论。他对马列主义掌握得很稳，对于各种艺术的历史发展又有很渊博的学识，所以能把理论和实际结合得很好。他从希腊戏剧，中世纪建筑，文艺复兴时代图画，伊丽莎白时代诗剧，十八九世纪音乐，讨论到现代的小说，电影，和无线电，指出每时代每种艺术在形式和内容上，都受当时社会物质情境的决定，都适应当时某一阶级听众的需要。他很清楚地说明近代资本主义之下的艺术如何受商业牟利，法西斯统治，以及艺术家脱离社会，逃避现实种种恶影响，因而衰落；并且指出社会主义的艺术如何从这些恶影响解放出来，以辩证的方法运用

民族的传统，利用近代社会主义的工业社会的优盛的物质条件与社会条件，适应人民大众的需要，来开创一个新纪元。

译者译这部书，觉得这是一个愉快的工作，不但从此对马列主义的文艺理论，有较深一点的了解，而且拿作者的问题和看法，来对照我们自己的当前一些文艺问题，也随时得到许多启发。关于翻译的方法，译者所悬的理想是很简单的，一方面要尽量对原文忠实，一方面还要顾到中文的习惯，避免生吞活剥，使读者读起来太费力。不过理想终是理想，译者在一再校改中，还发见许多句法的生硬，许多译词的牵强。他尽了他的能力修正，但是他的能力是有限的。内容与形式总是分不开的，思想内容是新的，表现形式就不能完全是旧的，熟习的。不通不忠实，应由译者负责；通，忠实，而有一点生硬拖沓，那就要读者费一点心思了。文字太流滑，不让读者费脑筋，也还是一个毛病。这部书牵涉到的文化知识是多方面的，译者学力有限，错误在所难免，希望读者不吝指正。

一九五〇年十月 北京

稿子送出后，读到闻博同志从1950年1月号《群众与主流》译出的希伦的《马克思主义与文艺——评哈拉普的〈艺术的社会根源〉》一文。作者在推荐本书的一些优点之后，提出几点不同的意见供读者研讨。头一点，他认为哈拉普对近代资本主义的文学家如艾略特和乔伊斯之流看法不大正确。哈拉普以为这批人“藉技巧的实验，来逃避资产阶级社会所提供的恶劣的内容”，评者以为他们“代表颓废的资本主义文化”，“拥护这社会制度的价值，庸俗的价值”。其次，哈拉普论“传统的辩证运用”时，举

乔伊斯的《尤利西斯》为例，以为它是运用传统的一个最好的说明，而且是近几世纪文学发展的最高峰；评者恐怕这会引到一个折衷的结论，以为“我们的多方面的文化可以从许多技巧的方面来看”。第三，哈拉普劝告艺术家应在资本主义的文艺传统吸取滋养，评者以为进步文学正受着现代颓废派的传统所阻挠。最后，评者指出最后一章论“社会主义下的艺术”所说的不够，没有充分讨论“社会主义艺术理论和实践的中心是社会主义现实主义及基本的党性原则”。此外，评者还指出一些其他较次要的毛病。

译者无须代作者答复批评。就译者个人的意见来说，评者的话大体是对的。作者对于资本主义文学家艾略特和乔伊斯之流估价未免过高，着重了他们逃避现实一方面，冲淡了他们反映现实一方面。不过评者以为作者可能引到一个折衷的结论，以为“我们的多方面的文化可以从许多技巧方面来看”，这却还待商讨，这个结论恰是作者所要否定的，他再三说明文艺的发展不能从技巧的发展去看，而要从社会物质情境的变更去看，连技巧本身也还是受社会物质情境决定的。至于传统的问题，哈拉普所谓辩证地运用就是批判地接受，取传统可取处来适应当前的需要。他所举的《尤利西斯》的例确是甚不恰当。对于社会主义现实主义与党性的疏略也确是一个漏洞。关于这方面，读者可以看法捷耶夫诸人的著作，这已有中文译本。（法捷耶夫著：《论文学批评的任务》，刘辽逸译。法捷耶夫等著：《苏联文艺论集——社会主义现实主义问题》，朱海观译。）

一九五〇年十一月补记

在抗美援朝的高潮中，译者愿特别推荐本书第十章后部分

• 515 •

(第452—468页)和第十一章后部分(第482—487页), 这些部分对文艺在美国受商业化和法西斯化以至于坠落的情形, 给了一个很简明扼要的描绘。

一九五一年二月校清样时补记